

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest umjetnosti
Ivana Lučića 3, Zagreb

Sociosemiološka analiza gorgonaških radova Josipa Vanište

Diplomski rad

Student: Boris Budimir
Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof.

Zagreb, lipanj 2014.

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

SOCIOSEMIOLOŠKA ANALIZA GORGONAŠKIH RADOVA JOSIPA VANIŠTE

Boris Budimir

SAŽETAK

Ovaj rad bavi se gorgonaškim djelom Josipa Vanište. Josipa Vaništu u ovom radu uzimamo kao najboljeg reprezentanta „Gorgone”, a njegove manifestne tekstove, prvi i šesti broj antičasopisa „Gorgona”, instalaciju „Beskonačni štap/U čast Manetu” i verbalni opis „Slike” kao reprezentante njegova ukupnog gorgonaškog djelovanja. Nakon što u drugom i trećem poglavlju kao nužan temelj predstavimo historiografski i povijesnoumjetnički okvir proučavanja grupe „Gorgona” i Josipa Vanište u njoj, u četvrtom poglavlju donosimo sociosemiotički i lingvistički teorijski okvir interpretacije, da bismo na koncu zaključili kako Vaništini radovi predstavljaju antijezik, ali i relacijsku umjetnost u istome trenutku.

Rad je pohranjen u: Knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 54 stranice, bez reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Josip Vaništa, Gorgona, Jugoslavija, ideologija, kritika, jezik, sociosemnologija, tekst, interpretacija, Nena Dimitrijević, Ješa Denegri, Michael Alexander Kirkwood Halliday.

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof.

Ocjenjivači: dr. sc. Ana Munk, doc., dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, viši asistent

Datum prijave rada: 6. veljače 2012.

Datum predaje rada: 24. lipnja 2014.

Datum obrane rada: 8. srpnja 2014.

Ocjena: odličan (5)

Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Josip Vaništa i grupa „Gorgona”: historiografsko utemeljenje umjetničkog postojanja.....	7
2.1 Kontekstualizacija Josipa Vanište i grupe „Gorgona”.....	7
2.2 Proces historiziranja grupe „Gorgona”.....	11
2.3 Biografizacija Josipa Vanište.....	14
3. Povijesnoumjetničke refleksije o Josipu Vaništi i grupi „Gorgona”.....	15
3.1 Povijest umjetnosti o „Gorgoni”.....	15
3.2 Povijest umjetnosti o udjelu Josipa Vanište u „Gorgoni”.....	22
4. Sociosemiolška analiza gorgonaških radova Josipa Vanište.....	25
4.1 Sociosemiolški okvir.....	25
4.2 Zašto sociosemiolški pogled?.....	31
4.3 Tekstovi.....	34
4.4 Izlog.....	38
4.5 Mona Lisa.....	40
4.6 U čast Manetu.....	42
4.7 Slika.....	45
5. Zaključak.....	48
6. Literatura.....	52

1. Uvod

Polazeći od činjenice da je umjetnička grupa „Gorgona”, unatoč diskretnosti njezina umjetničkog življenja – a zapravo unatoč nekonvencionalnosti i drugosti (mogli bismo se poput Rolanda Barthesa poigrati jezikom pa reći: unatoč „drugačijosti”) kojom se pojavila u tadašnjem kulturno-umjetničkom kontekstu – danas ipak dobro obrađena od povijesnoumjetničke struke, odlučio sam se u svome radu baviti samo jednim njezinim dijelom, ali zato vjerojatno jednim od najradikalnijih u periodu njezina postojanja. Odlučio sam se, naime, baviti gorgonaškim djelom Josipa Vanište. Odakle proizlazi ta Vaniština radikalnost, odnosno, u čemu se ona sve ogleda govorit ćemo u dijelu posvećenom povijesnoumjetničkom pisanju o grupi „Gorgona” i Josipu Vaništi. Nadalje, s obzirom da je i djelo „Gorgone” i djelo Josipa Vanište, kako gorgonaško, tako i post-gorgonaško, temeljito obrađeno kroz konvencionalnu povijest umjetnosti (biografija autora, historijat grupe, formalna analiza djela, društveno-politički i kulturni kontekst), namjera mi je gorgonaškom djelu Josipa Vanište pristupiti iz jedne druge i za povijest umjetnosti relativno nove perspektive – perspektive sociosemiolelogije, semiološke perspektive koja svoj procvat doživljava od 80-ih godina 20. stoljeća.

Naravno, ni jedan rad, ma kako ambiciozan i opsežan bio, ne može obuhvatiti sva djela nekog umjetnika, a kamoli sve detalje tih djela. Ja ću se, stoga, u svom radu ograničiti na pet Vaništinih radova koje smatram najboljim reprezentantima njegova gorgonaškog djelovanja. Tih pet radova su Vaništine definicije „Gorgone” iz 1961. godine; prvi broj antičasopisa „Gorgona” također iz 1961. godine; šesti broj antičasopisa iz 1961. godine; instalacija „Beskonačni štap/U čast Manetu” iz 1961. godine; te „Slika” (zapravo verbalni opis slike) iz 1964. godine. Kriterij odabira ovih djela bio je u analizu uključiti različite forme Vaniština umjetničkog izražavanja: definicije „Gorgone” kao umjetničke grupe danas bismo nazvali autoreferencijalni umjetnički *statement*; prvi broj antičasopisa koristi fotografsko recikliranje jednog te istog motiva (izlog trgovine) iz svakodnevnne zbilje; šesti broj antičasopisa reproducira jedno umjetničko djelo (Leonardovu „Mona Lisu”) koje se u svojoj popularnosti i frekvenciji pojavljivanja i obrađivanja pretvorilo u prazan skup; „Beskonačni štap/U čast Manetu” instalacija je koja koristi simbole jednog vremena kako bi predstavila Edouarda Maneta; dok „Slika” iz 1964. godine predstavlja primjer konceptualnog umjetničkog djela koje sliku zamjenjuje

verbalnim opisom te slike. Dakle, kriterij odabira Vaništinih radova koji sam ovdje postavio strogo je formalistički i kao takav je nedovoljan. Međutim, kad budem definirao zašto sam se uopće odlučio za sociosemioški pogled na gorgonaškog Vaništu, odnosno, kada budem govorio o korelaciji Vaništine i umjetnosti cijele grupe sa sociopolitičkim i kulturnim kontekstom u kojima ona postoji, ovaj ću formalistički kriterij nadopuniti i kriterijem relevantnosti sadržaja navedenih djela (što djelo govori), kao i kriterijem implikacija koje iz njih proizlaze (što djelo čini). Naime, ako kao i Nada Beroš stavimo „znak jednakosti između Vanište i grupe Gorgona”¹ (a, vidjet ćemo, slično čine i mnogi drugi povjesničari umjetnosti, ali i njegovi gorgonski drugovi Đuro Seder i Matko Meštrović u tekstovima „Tri fragmenta o Vaništi” i „Što je Gorgona imala s Manzoniem?” u katalogu izložbe „Ukidanje retrospektive”) i ako se složimo s njenom ocjenom da Vaništu „svjetska kritika danas s pravom uvrštava među rodonačelnike konceptualne umjetnosti u europskim i svjetskim okvirima”², onda neprijeporno možemo zaključiti i da Vaništini gorgonaški radovi zauzimaju izdvojenu poziciju unutar cjeline opusa koji je grupa iza sebe ostavila. Budući, dakle, da Vaniština gorgonaška djela imaju posebnu težinu unutar grupe, valjalo je naći ona koja na najbolji način reprezentiraju cjelinu njegova gorgonaškog opusa. Po mome mišljenju, to je upravo pet navedenih djela. Jer, definicije „Gorgone” ne samo da omeđuju intelektualni i (ob)likovni prostor grupe, nego i u velikoj mjeri zacrtavaju neke od pravaca kojima će poći buduća hrvatska konceptualna umjetnost; prvi broj antičasopisa nije značajan samo za povijest grupe, nego se njime otvara problem umjetničke apropijacije stvarnosti te se začima ono što će kasnije biti nazvano *knjiga kao umjetničko djelo*; šesti broj antičasopisa se bavi problemom reprodukcije i umjetničke originalnosti, ali i otvara raspravu o tradiciji povijesti umjetnosti; instalacija „Beskonačni štap/U čast Manetu” jedna je od prvih poznatih instalacija u hrvatskoj povijesti umjetnosti, no osim toga ona u fokus stavlja pitanje umjetničke aure; a zamjena slike njezinim verbalnim opisom predstavlja apsolutni prelazak u sferu konceptualnog i širom otvara vrata konceptualnoj umjetnosti. Dakle, pet Vaništinih radova odabranih za analizu nije odabrano samo zbog njihove specifične vrijednosti unutar „Gorgone”, nego i zbog njihove prijelomne važnosti i dalekosežnog utjecaja u cjelini hrvatske povijesti umjetnosti. O sadržaju svakog od navedenih djela i njegovu odnosu prema tada aktualnoj društveno-političkoj i kulturnoj situaciji više ćemo govoriti prilikom analize, no recimo zasad samo da svako od navedenih djela podriva, kritizira ili, u najblažem

¹ NADA BEROŠ, „Sliku Josipa Vanište, zbog odlaska, dajem/poklanjam/ u dobre ruke”, u: *Ukidanje retrospektive*, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013., 9.

² NADA BEROŠ (bilj. 1), 8.

slučaju, samo propituje neke od proklamiranih društvenih i kulturnih ondašnje Jugoslavije. Upravo je ta stanovita opozicija prema *mainstream* kulturi ključni razlog zašto sam se odlučio baš za ovih pet djela kao predmet analize.

Diplomski rad je koncipiran u pet poglavlja i u svakom od njih ćemo iz različitih perspektiva sagledati Vaništin umjetnički rad. Uspostavljanjem sociopolitičkog i kulturnog konteksta postojanja umjetničke grupe „Gorgona” i Josipa Vanište (sociološka i historiografska konstrukcija), iznošenjem povijesti grupe i biografije autora (povijesnoumjetnički i historiografski rad), govorom o umjetničkim aspektima (akumulirani rad povijesti umjetnosti) te analizom svakog od odabranih djela (kroz perspektivu sociosemilogije i lingvistike), ovaj će diplomski rad dobiti multidisciplinarni karakter. Imajući u vidu da se unazad 30-ak godina povijest umjetnosti kao znanstvena disciplina sve više otvara utjecajima s različitih strana humanističkog polja te znajući da je (socio)semilogija inherentno multidisciplinarna, smatram da bi ovaj rad, ukoliko nije preuzetno, mogao biti skromni doprinos prožimanju dviju disciplina koje je već započelo.

2. Josip Vaništa i grupa „Gorgona”: historiografsko utemeljenje umjetničkog postojanja

2.1 Kontekstualizacija Josipa Vanište i grupe „Gorgona”

Prijelomna godina za povijest jugoslavenske umjetnosti u drugoj polovici 20. stoljeća zasigurno je 1948. godina. Naime, te je godine Josip Broz Tito raskinuo dotad snažne veze sa Staljinovim SSSR-om temeljene na zajedničkoj antifašističkoj ideologiji te na projektu novog, komunističkog društva. Piotr Piotrowski u knjizi „Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.” ovako definira važnost te 1948. godine: „Godine 1948., u vrijeme kada je u drugim srednjoeuropskim zemljama došlo do snaženja staljinističkih režima, bivši saveznik Staljina, maršal Josip Broz Tito otkazao mu je poslušnost. Jugoslavija je na taj način zakoračila putem političke samostalnosti na međunarodnoj areni koju je Tito spretno iskoristio, ali je istovremeno započela politiku ekonomskog i civilizacijskog poboljšanja unutarne situacije te multietničke zemlje.”³ Raskidom političkih veza sa SSSR-om Jugoslavija je dobila priliku ne samo graditi svoju specifičnu vanjskopolitičku poziciju, nego i samostalno uređivati svoje unutarne društveno-političko, ali i kulturno stanje.

Druga ključna godina, posebno za nove smjerove kojima će krenuti jugoslavenska umjetnost, jest godina 1952. Te je godine, naime, Miroslav Krleža na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani završio dugu polemiku u tzv. sukobu na književnoj ljevici odbacivši socrealističku doktrinarnost te zauzevši se za punu slobodu umjetničkog stvaralaštva, neovisno o bilo kojim izvanjskim moralno-političkim pritiscima. Važnost 1952. naglašava i Ješa Denegri: „Definitivni prekid s režimom socijalističkog realizma bio je Kongres Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani 1952. godine i referat Miroslava Krleže.”⁴ Dakle, političkim prekidom veza sa SSSR-om 1948. i kulturnim prekidom 1952. godine, Jugoslavija se našla na širokom polju koje je trebalo ispuniti novim

³ PIOTR PIOTROWSKI, *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., 101.

⁴ JEŠA DENEGRİ, „Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970”, u: *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, (ur.) Dubravka Đurić, Miško Šuvaković, Cambridge: MIT Press, 2003., 172.: „The point taken to be the definitive end of the reign of socialist realism is the Congress of the Yugoslav Writer's Union held in Ljubljana in 1952, with Miroslav Krleža's exposé.“

referentnim uporištima. Tadašnje političko vodstvo i kulturni *establishment* odlučili su se za amalgam socijalističkih modela s Istoka, kojih su bili dio, i kapitalističkih koji su se nudili sa Zapada.

Ključnu ulogu u diseminaciji tog novog kulturnog modela, modela socijalističkog modernizma kako ga naziva Denegri, imale su kulturne i političke institucije i njihova logistička podrška. Samo zahvaljujući angažmanu državnog aparata bilo je moguće da se u svega desetak godina pojave umjetnička grupa „Exat 51”, međunarodne izložbe Novih tendencija, Muzički bijenale u Zagrebu, Međunarodni bijenale grafike u Ljubljani, da Ivo Andrić dobije Nobelovu nagradu, a Dušan Vukotić Oscara za animirani film. Neće biti pogrešno ako još jednom citiramo Ješu Denegrija, vjerojatno najpućenijeg i najpredanijeg istraživača tog perioda jugoslavenske povijesti umjetnosti, koji tvrdi da je nastao „sistem čija se organizacija skoro u potpunosti temeljila, bila materijalno ovisna i ideološki nadzirana od institucija političke moći.”⁵

Međutim, ma koliko politički i kulturni centri otvarali Jugoslaviju novim i drukčijim kulturnim i umjetničkim formama i ma koliko se naizgled činilo da i sama država širi polje osobne i umjetničke slobode, postoji, kao i u svemu, i druga strana medalje koju ni jedan ozbiljan pregled ne smije previdjeti. Naime, kao država koja se upravo oslobodila snažnog patronata SSSR-a, Jugoslavija se morala s jedne strane ograditi od kulturnih utjecaja s Istoka, dok se s druge strane morala izboriti za svoju poziciju na Zapadu. Jedan od najjednostavnijih i najbržih načina bio je preko umjetnosti koju se, na neki način, shvatilo kao privjesak, kao orden kojim se moglo pokazati prema vani. Govoreći o mitovima apstrakcije, Piotrowski će reći: „Naime, nemoguće je ne uočiti značajnu koincidenciju između uvjerenja umjetnika u vlastito sudjelovanje u univerzalnoj (zapadnoj) kulturi i strategije komunističkih režima, koji nastoje uspostaviti svoj liberalni kredibilitet na Zapadu.”⁶ Ako znamo da su se mogle održavati samo one izložbe koje su vlasti odobrile i koje ničime nisu remetile sustav vrijednosti za koji se vlast odlučila ili je naprosto od njih bilo ideološke koristi, ako je vlast davala ili oduzimala putovnice, carinske službe više ili manje ograničavale uvoz, a birokratski aparat jest ili nije odobravao financijske subvencije, onda je jasno koliko je tu istinske slobode bilo.

⁵ JEŠA DENEGRİ (bilj. 4), 174.: „a system whose organization was almost entirely based on, materially dependent on, and ideologically supervised by the institutions of political power“

⁶ PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 3), 129.

U takvom, poprilično shizoidnom sociopolitičkom i kulturnom kontekstu pojavljuje se i razvija jugoslavenski socijalistički modernizam. Međutim, upravo zbog te podijeljenosti između onoga što se kao model može usvojiti sa Zapada i svih ograničenja koja sistem postavlja, taj socijalistički modernizam ubrzo okoštava, gubi svoju inovativnost i potencijal, postaje neutralan i pasivan te na koncu prerasta u „socijalistički esteticizam”.⁷

Ipak, ubrzo se na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni pojavljuje ono što Ješa Denegri naziva *drugom linijom* i čemu posvećuje cijelu knjigu.⁸ Naime, tada se na sceni pojavljuju umjetnici i umjetničke grupe koji zauzimaju radikalnije pozicije, odlučuju se za neke druge kulturne i umjetničke modele te pokušavaju izgraditi vlastiti jezik i metode istraživanja umjetnosti. Uzore za svoje oblike ponašanja i djelovanja traže od radikalnog modernizma, preko neoavangardi do postavangardi koje se upravo pojavljuju, dok im unutar domaćeg konteksta referentnu točku čini naslijeđe historijskih avangardi 20-ih godina 20. stoljeća (zenitizam, dadaizam, konstruktivizam). Drugost se ove linije jugoslavenske umjetnosti ogleda s jedne strane u napuštanju ili barem traženju alternative Parizu kao dotadašnjem glavnom uzoru umjetničke prakse, dok se s druge strane ogleda u pokušaju da se nova umjetnička praksa ispuni autentičnim diskurzivnim problemima, individualnim ili socijalnim sadržajima i raspoloženjima te pokušaju da se izgradi samosvojna umjetnička i autorska pozicija.

U članku pod nazivom „Četiri modela druge linije u hrvatskoj umjetnosti 1950.-1970.”⁹, Denegri detektira četiri pravca *druge linije* na hrvatskoj umjetničkoj sceni: grupa „Exat 51”, radikalni enformel, grupa „Gorgona” te pokret „Nove tendencije”. I ma koliko i grupa „Exat 51” i pokret „Nove tendencije” - kao zastupnici apstrakcije, programirane umjetnosti te povezivanja umjetnosti i života - bili važni za hrvatsku povijest umjetnosti u smislu obogaćivanja likovnog jezika, u smislu proširivanja kruga referenci, u smislu proširenja umjetničkog polja i pokušaja da se ono poveže sa svakodnevnim životom, ipak se i za jedno i za drugo može reći da su savršeno „nasjeli” na ono što je državi u tom trenutku trebalo. Kako kaže Piotrowski: „Komunističke vlasti znatno su manje strahovale od modernističkog univerzalizma, njegova kulta forme, od autonomije umjetničkog djela i sličnoga, nego

⁷ JEŠA DENEGRİ (bilj. 4), 176.

⁸ JERKO DENEGRİ, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb: Horetzky, 2003.

⁹ JERKO DENEGRİ (bilj. 8), 27-34.

od kritičkog pristupa usmjerenog analizi aktualnog sustava moći.”¹⁰ Umjetnost enformela se svojim degradiranjem, uništavanjem slike, a samim time i odbijanjem da se pokori gledateljskom očekivanju što bi slika trebala biti, nešto jasnije i odlučnije konfrontira s postojećim sustavom moći i ukusa, ali ipak još uvijek ostaje u sferi sposobnosti sustava da kooptira sve ono što mu treba kako bi pokazao svoju otvorenost i širinu. Tek umjetnička grupa „Gorogona” svojim (ponekad zaumnim) konceptima, alternativnim oblicima umjetničkog ponašanja i odbijanjem da se uključi u kolanje umjetnosti jasno artikulira kritiku sistema u kojemu postoji. Ta je kritika jasnija na kulturno-umjetničkom planu nego na sociopolitičkom, ali i jedna druga postoje i nerazdvojne su. Upravo ćemo se tim aspektom umjetničkog postojanja „Gorogne” i Josipa Vanište pozabaviti u nekoliko sljedećih poglavlja.

¹⁰ PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 3), 102-103.

2.2 Proces historiziranja grupe „Gorgona”

Kamen temeljac historiografske i povijesnoumjetničke obrade grupe „Gorgona” zasigurno predstavlja tekst Nene Dimitrijević iz 1977. godine - „Gorgona – umjetnost kao način postojanja”, objavljen kao predgovor katalogu izložbe „Gorgona”, prve retrospektivne izložbe posvećene grupi. U tekstu „Protokol dostavljanja misli” u knjizi „Gorgona”, Marija Gattin ovako valorizira rad Nene Dimitrijević: „Gorgona je u tekstu i interpretaciji Nene Dimitrijević poprimila oblik koji su sljedeći korisnici tog materijala upotrebljavali kao neprikosnovenu okosnicu.”¹¹

U studiji Nena Dimitrijević, s odmakom od deset godina, konstatira sljedeće: „U prvoj polovici prošlog desetljeća, točnije od 1959. do 1966., postojala je u Zagrebu umjetnička grupa o kojoj je u pisanoj povijesti umjetnosti ove sredine ostalo malo traga.”¹² Tu su umjetničku grupu činili slikari Marijan Jevšovar, Đuro Seder, Julije Knifer i Josip Vaništa, kipar Ivan Kožarić, arhitekt Miljenko Horvat te povjesničari umjetnosti Radoslav Putar, Matko Meštrović i Dimitrije Bašićević Mangelos.

Umjetničko postojanje „Gorgone” se odvijalo na tri polja: izložbe u „Studiju G”, izdavanje antičasopisa „Gorgona” te različiti i raznorodni koncepti, projekti i oblici komuniciranja i ponašanja. Izložbe u „Studiju G”, odnosno, Salonu „Šira” u Preradovićevoj ulici najjavljivi su oblik umjetničkog postojanja „Gorgone”. Grupa je prostor tadašnje radionice okvira iznajmljivala kako bi si osigurala najprije prostor vlastite umjetničke slobode, a zatim i kako bi na taj način izgradila mjesto neovisnosti o izlagačkim politikama gradskih kulturnih institucija; svi troškovi organizacije izložbi bili su pokriveni iz zajedničke blagajne, a svatko je od članova iz nje mogao uzeti koliko mu treba. Osim samih članova grupe, u „Studiju G” izlagali su i Eugen Feller, protagonist hrvatskog enformela, beogradski slikar Radomir Damnjanović, neki od najistaknutijih europskih predstavnika *op-art*a, poput Francois Morelleta, Victora Vasarelyja i Piera Dorazija, a zanimljivo je, i ponešto govori o širini grupe, i to što se u „Studiju G” održala i izložba „Modern Style” posvećena secesijskom obrtu. Izložbena djelatnost „Gorgone” prestala je 1963. godine uglavnom iz financijskih razloga.

¹¹ MARIJA GATTIN, „Protokol dostavljanja misli”, u: *Gorgona/Protokol dostavljanja misli*, (ur.) Marija Gattin, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002., 39.

¹² NENA DIMITRIJEVIĆ, „Gorgona – umjetnost kao način postojanja”, u: *Gorgona/Protokol dostavljanja misli* (bilj. 11), 52.

Drugi i vjerojatno najvažniji aspekt umjetničkog življenja „Gorgone” jest izdavanje antičasopisa „Gorgona”. Ono što treba istaknuti jest da antičasopis nije bio bilten, glasilo s informacijama iz svijeta umjetnosti, nego je svaki broj autonomno kreativno rješenje pojedinog člana grupe ili njezinog prijatelja i poštovatelja. Međutim, ta kreativnost ne proizlazi iz rješavanja grafičkih problema, iz pokazivanja dosega grafičkog dizajna, nego iz volje da se časopisom postavi određeni umjetnički problem, da časopis postane nositelj umjetničkog djela. Time antičasopis „Gorgona” postaje preteča onoga što će desetak godina poslije dobiti naziv „knjiga kao umjetničko djelo”. Od 1961. do 1966. godine izdano je jedanaest brojeva, dok su nerealizirani ostali projekti Ivana Čižmeka, Lucia Fontane, Ive Gattina, Ivana Kožarića, Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Piera Manzonijsa, Enza Marija i Đure Sedera.¹³ Svoje brojeve ostvarili su: J. Vaništa (br. 1, 6, 10 i 11), J. Knifer (br. 2), M. Jevšovar (br. 3), V. Vasarely (br. 4), I. Kožarić (br. 5), M. Horvat (br. 7), H. Pinter (br. 8) i D. Rot (br. 9).

Treće polje postojanja grupe jest polje koncepata, projekata i različitih oblika umjetničkog komuniciranja i ponašanja. Gorgonaški skupovi bili su, prije svega, manifestacija duhovnog i intelektualnog „pobratimstva lica u svemiru”, a odmah potom i jedinstvena prilika da se u opuštenoj šetnji (tzv. *footing*) negdje u okolici Zagreba, bez ikakvih pritisaka i sitnih interesa „pretresu” neke ideje, zajednički dođe do određenih prijedloga i rješenja ili da se samo obavi ono što su nazivali „komisijskom pregledom početka proljeća”. Osim ovih skupova koji su funkcionirali kao platforma za iznalaženje različitih rješenja, od posve plastične naravi do one posve analitičke i konceptualne, gorgonsko je društvo imalo još jedan veoma zanimljiv oblik umjetničkog ponašanja – komuniciranje putem pošte ili tiska. Naime, grupa se poštom i tiskom koristila da bi prenijela svoje umjetničke poruke i time, zapravo, institucionalizirana sredstva komuniciranja transformirala u umjetničke medije, čime je najavila kasniju pojavu *mail-arta*. Specifičan oblik komuniciranja „Gorgone” čine i njihove „misli za mjesec”, praksa da svakoga mjeseca pojedini član sačini izbor citata iz filozofije ili književnosti za koje smatra da najbolje odražavaju gorgonski duh i raspoloženje, a zatim ga pošalje ostalima na čitanje. Time su „misli za mjesec” postale sublimacija teorijskih i duhovnih polazišta i okvira „Gorgone”, ali i oblik posrednog samodefiniranja i samopotvrde kroz tekstove onih autora koje su, na određeni način i do određene mjere, smatrali svojim intelektualnim ocima ili suputnicima. Ne smijemo ovdje zaboraviti

¹³ MARIJA GATTIN (bilj. 11), 49.

ni „gorgonski izbor”, praksu izdvajanja i prisvajanja iz dnevnog tiska ili svakodnevnog života onih događaja za koje su smatrali da nadilaze sferu običnog, svakodnevnog i razumnog te postaju umjetnost.

2.3 Biografizacija Josipa Vanište

Josip Vaništa je rođen u Karlovcu 1924. godine. Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti te završio tzv. specijalku kod Marina Tartaglie. Od 1951. do 1994. godine bio je profesor na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu.

Važan period u Vaništinu životu, a koji će kasnije odrediti oživotvorenje „Gorgone”, zasigurno predstavlja boravak u Parizu. Naime, Vaništa je prvi put u Parizu boravio 1953. godine, potom je 1957. dobio stipendiju, 1959. izlagao na Prvom pariškom bijenalu, da bi 1960. godine samostalno izlagao u Galerie Lambert.¹⁴ U Parizu je imao priliku upoznati se s radom Yvesa Kleina, koji će potom postati jedan od bitnih orijentira na gorgonskome putu.

Sredinom 80-ih godina, skoro 20 godina od prestanka postojanja „Gorgone”, Vaništa se vraća gorgonskom duhu i naslijeđu. Naime, najprije 1985. godine, zajedno s Marijanom Jevšovarom, pokreće i u 12 brojeva izdaje časopis „Postgorgona”, u kojemu se uglavnom piše o aktivnostima gorgonaša, da bi 1989. godine, opet s Jevšovarom, pokrenuo i u 6 brojeva izdao časopis „P.S. - Post Scriptum” koji donosi tekstove o Vaništinim prijateljima i gorgonskoj „braći”.

Josip Vaništa danas ima 90 godina i još uvijek slika, crta i kolažira (na izložbi „Rukovet. Josip Vaništa: eksponati, projekti, crteži, kolaži, edicije, dokumentacija” koja se od 8. ožujka do 8. travnja 2014. godine održavala u palači HAZU mogli su vidjeti njegovi recentni radovi iz 2012. i 2013. godine), formalno potpuno različito u odnosu na gorgonski period, ali duhovno kao da se nikad nije ni maknuo iz „Gorgone”. Ili ona iz njega. Mi ćemo se, stoga, u naredna dva poglavlja posvetiti upravo gorgonaškom periodu Josipa Vanište.

¹⁴ *Josip Vaništa: vrijeme Gorgone i postgorgone*, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: Kratis, 2007., 157.

3. Povijesnoumjetničke refleksije o Josipu Vaništi i grupi „Gorgona”

3.1 Povijest umjetnosti o „Gorgoni”

Već u prvim rečenicama svoje studije Nena Dimitrijević naglašava izdvojenu poziciju koju „Gorgona” zauzima u hrvatskoj umjetnosti: „Trebalo odmah naglasiti da Gorgona nije imala ništa zajedničko s uobičajenim oblicima umjetničkog grupašenja, te je i to jedan od razloga što je ostala neregistrirana u pisanoj, a malokad spominjana u usmenoj kulturnoj predaji u nas.”¹⁵ „Gorgona” je, dakle, bila prostor duhovne i intelektualne bliskosti i slobode, bez izvanjskih pritisaka kulturne scene i potrebe za kulturnom reprodukcijom. U tom svjetlu valja tumačiti i postojanje „Studija G” i financiranje antičasopisa iz vlastitih izvora i šetnje izvan Zagreba kao centra republičke političke, ali i kulturne moći. Ljiljana Kolečnik ovako govori o odnosu tadašnje „jugoslavenske likovne scene” i centara moći: „No, dok je termin 'jugoslavenska umjetnost' prazni označitelj, sintagma 'jugoslavenska likovna scena' upućuje na niz likovnih fenomena labavo povezanih određenim razumijevanjem modernosti, koje unutar jugoslavenskoga kulturnog prostora ima normativnu vrijednost sve do kraja 60-ih godina. Njegovu osnovu čine identična institucionalna struktura i identično iskustvo odnosa prema centrima političke moći koji su – u skladu s dominantnom kulturnom politikom – osiguravali društveni okvir za proizvodnju, recepciju i evaluaciju umjetnosti na čitavom državnom teritoriju.”¹⁶ Cijena te slobode je, međutim, bila javna nevidljivost, odnosno, nevidljivost prema kriterijima *mainstream* kulture. Treba ipak reći da je „Gorgona” bila prepoznata kod onih koji su je željeli i mogli prepoznati, ali to je uglavnom bio uzak krug duhovno i formalno srodnih umjetnika iz Europe i svijeta te uzak krug prijatelja grupe koji uglavnom dolaze iz intelektualne i kulturne javnosti. Iz gorgonaške prepiske s umjetnicima poput Piera Manzonia, Roberta Rauschenberga i Lucia Fontane vidljivo je koliko je „Gorgona” zapravo bila u korak sa svojim vremenom i likovnim tendencijama toga vremena. Također, o „Gorgoni” su pozitivno mišljenje imali Dieter Rot, Otto Piene i Enzo Mari. U domaćoj kulturnoj javnosti grupa je podršku našla u Mihovilu Pansiniju, liječniku i kasnijem osnivaču GEEF-a (festival eksperimentalnog i avangardnog filma), Milku Kelemenu, osnivaču Muzičkog bijenala u

¹⁵ NENA DIMITRIJEVIĆ (bilj. 12), 52.

¹⁶ LJILJANA KOLEŠNIK, „Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost”, u: *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.-1974.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012., 133.

Zagrebu, sociologu Ivi Steineru, zagrebačkim slikarima Jakovu Brataniću, Miši Mikcu i Josipu Zanettiju, slovenskom slikaru Gabrijelu Stupici, redatelju Georgiju Paru, arhitektu Slobodanu Mašiću te povjesničaru umjetnosti Borisu Vižintinu.

Drugi bitan moment koji Dimitrijević prepoznaje u gorgonskom postojanju jest njezin opozicijski, gotovo disidentski karakter. Međutim, taj drugi moment je ujedno i drugi razlog zašto je grupa prošla relativno nevidljivo u široj javnosti. Ovako Dimitrijević govori o subverzivnom unutar „Gorgone”: „Implicitno je da je praksa Gorgone sadržavala kritiku tradicionalnog koncepta umjetnosti kao klasne institucije: atributima vječnog, skupocjenog, monumentalnog, dekorativnog, božanskog, taj koncept osigurava umjetnosti povlašteni status u buržoaskom društvenom ustrojstvu.”¹⁷

I Ješa Denegri u brojnim tekstovima vrlo slično interpretira „Gorgonu” kao jedinstvenu umjetničku pojavnost u jugoslavenskom i zagrebačkom kulturnom prostoru. I on uočava mnoge formalne (težnja redukciji materijalnih svojstava djela, minimalizacija sredstava, prevladavanje misaonog nad vizualnim aspektom, bliskost s Fluxusom i umjetnicima usmjerenim *happeningu*) i ideološke vrijednosti (nepristajanje „na neku 'srednju' liniju”¹⁸) kao i Dimitrijević. Denegri, međutim, uočava kako bi Neni Dimitrijević bilo vrlo teško interpretirati grupu na način na koji je to učinila da nije bila suvremenik *nove umjetničke prakse* 70-ih godina, kada se i organizira prva retrospektivna izložba posvećena „Gorgoni”. Međutim, ovakav Denegrijev zaključak u istom trenutku puno govori i o anticipatornoj ako već ne „proročkoj” naravi „Gorgone”, što će i sam Denegri priznati u članku „Krajnosti druge linije” kada kaže da je u pojedinim „manifestacijama Gorgone začetak nematerijalne umjetnosti u jugoslavenskim prilikama.”¹⁹

Osim povezivanjem s *novom umjetničkom praksom* 70-ih godina koja tek slijedi, Denegri „Gorgonu” povezuje i s onim što joj je suvremeno ili joj neposredno prethodi u lokalnom umjetničkom kontekstu. Naime, Denegri „Gorgonu” uklapa u kontekst *druge linije* kojom, kako već ranije rekosmo, pored „Gorgone” idu još i „Exat 51”, radikalni enformel te „Nove tendencije”. Međutim, iako je uklapa u širi kontekst *druge linije*, Denegri za „Gorgonu” ipak čuva izdvojeno mjesto unutar tog konteksta.

¹⁷ NENA DIMITRIJEVIĆ (bilj. 12), 67.

¹⁸ JERKO DENEGRİ, „Gorgona i poslije”, u: *Gorgona/Protokol dostavljanja misli* (bilj. 11), 70.

¹⁹ JERKO DENEGRİ (bilj. 8), 17.

Citirat ćemo ovdje, stoga, jednu znakovitu rečenicu iz članka „Četiri modela druge linije u hrvatskoj umjetnosti 1950.-1970.“: „Opozicija spram ondašnjeg likovnog establišmenta' značila je, u slučaju Gorgone, otklon od lokalnog umjerenog modernizma koji je vremenom zadobio ne samo puni legitimitet nego je postao i vladajuća duhovna, kulturna i umjetnička klima.”²⁰ „Gorgona” se ovdje, dakle, ukazuje kao kritika unutar *druge linije*. Denegri, međutim, kritičke vrijednosti grupe proširuje i izvan svijeta umjetnosti: „U sve to upleteno je, kao suštinsko i specifično svojstvo ove pojave, raspoloženje neuklopljenosti i nezadovoljstva ukupnim duhovnim, u krajnjoj konzekvenci i društvenim stanjem u konkretnom socijalnom poretku u kojem žive...”²¹

Denegri grupu „Gorgona” ukorjenjuje u hrvatsku i jugoslavensku povijest umjetnosti i dublje od 50-ih godina 20. stoljeća. U članku „Gorgona i poslije” povezuje ju i s historijskim avangardama: „A kada se u isto vrijeme okrije i detaljnije istraži da ni prethodna razdoblja nisu bila lišena osobina umjetnosti ponašanja (u zenitizmu Micića i Kleka, u dadaizmu Aleksića, koji su djelovali u Zagrebu početkom dvadesetih godina), pokazat će se da je i *gorgonski* duh ukorijenjen u kulturi sredine dublje nego što se to u prvi mah čini.”²²

Ostali autori (Gattin, Stipančić, Šuvaković i Piotrowski) uglavnom perpetuiraju model interpretacije i povijesne valorizacije uspostavljen kod Dimitrijević i Denegrija, a ono u čemu se razlikuju jest interpretacija kritičkog aspekta postojanja „Gorgone”.

Marija Gattin, recimo, kao važan moment u gorgonskoj subverzivnosti prepoznaje humor i ono što im humor, kao indirektan oblik komuniciranja, omogućuje: „Ako su se članovi grupe pronašli po načelu istomišljeništva, onda im je i humor bio modeliran preuzimanjem terminologije i oblika društva od kojeg su se svojim djelovanjem izolirali.”²³ Govoreći o gorgonskom humoru, Marija Gattin govori o modelu kritike društva i političkog uređenja kojemu je „Gorgona” pripadala, a time, zapravo, jasnije i čvršće, materijalistički određenije definira opozicijsku poziciju grupe unutar jugoslavenske kulture i društva.

²⁰ JERKO DENEGRİ (bilj. 8), 31.

²¹ JERKO DENEGRİ (bilj. 8), 31.-32.

²² JERKO DENEGRİ (bilj. 8), 280.

²³ MARIJA GATTIN (bilj. 11), 41.

I za Branku Stipančić su gorgonaši „kratki i odrješiti, često duhoviti i pokatkad prosti”. I ona tvrdi da su prepoznali sustav u kojemu postoje te zauzeli stav prema društvu koje ga čini, ali, za razliku od prethodnih autora, ona na nekoliko mjesta vrlo eksplicitno „Gorgonu” dovodi u vezu s komunističkim poretom. Objašnjavajući „gorgonski duh pobune” ovako će reći: „Većina ih je bila protiv malograđanskog društva kao i protiv novoga komunističkog koje je bilo jednako tako malograđansko, a iznad svega protiv Akademije i kulturnog *establišmenta*.”²⁴ U tom su smislu vrlo znakovita dva Vaniština citata koja Stipančić donosi u svojoj knjizi, prvi povezan sa zaobilaženjem instanci cenzure da bi se izdao antičasopis, a drugi povezan s Vaništinom idejom osnivanja *Centra za ideje*. U vezi izdavanja antičasopisa, Vaništa se prisjeća: „Imao sam samo jedan poziv za razgovor na policiji. Mislim da mi je pomogao Božo Bek, tada sekretar u gradskom komitetu Partije, opisao nas je policiji kao osobenjake.”²⁵ U vezi *Centra za ideje* Vaništa je izjavio sljedeće: „Naslov smatram pravim gorgonskim načinom definiranja ideološkog centra s prikrivenom aluzijom, ironičnom svakako, na Centralni komitet i ideološki rad, riječi koje su se dnevno čule preko radija i TV, čitale u novinama, kao riječ super danas.”²⁶

Miško Šuvaković „Gorgonu” teorijski interpretira u kontekstu konceptualne umjetnosti Istočne Europe. Budući da je, dakle, „Gorogna” u njegovoj interpretaciji dio jednog šireg geografsko-umjetničkog skupa, ovdje ćemo najprije dati njegovu viziju konceptualne umjetnosti ovog prostora, a potom i valorizaciju grupe „Gorgona” u tom svjetlu. Za Šuvakovića: „Istočnoeuropska konceptualna umjetnost je rođena u dramatičnim političkim uvjetima u kojima su različite aktivnosti, uključujući formalnu lingvističku analizu jezika umjetnosti, javno ili privatno ponašanje kao što je *body art*, performans i mistični, intersubjektivni eksperimenti, uvijek imale iste političke posljedice.”²⁷ Za „Gorgonu” će, pak, reći: „U sjajnoj kritičkoj maniri umjetnici i teoretičari Gorgone su se bavili odnosom između individualnog i manifestacija kolektivnog, drugim riječima razlikama između javnog

²⁴ Josip Vaništa: *vrijeme Gorgone i postgorgone* (bilj. 14), 159-161.

²⁵ Josip Vaništa: *vrijeme Gorgone i postgorgone* (bilj. 14), 169.

²⁶ Josip Vaništa: *vrijeme Gorgone i postgorgone* (bilj. 14), 175.

²⁷ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, „Conceptual Art”, u: *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (bilj. 4), 213.: „Eastern European conceptual art was born of dramatic political conditions in which very different activities, including formal linguistic analysis of the language of art, public or private behavior such as body art, performance art, and mystical, intersubjective experiments, have always had the same political consequences.”

i privatnog.”²⁸ Dakle, u Šuvakovićevoj interpretaciji „Gorgona” je najprije dio jednog šireg geografskog prostora (Istočna Europa), zatim dio jednog šireg umjetničkog prostora (konceptualna umjetnost Istočne Europe) te, na kraju, dio je umjetničke kritike političkih sustava tog prostora (jednpartijski komunistički sustavi). Međutim, najvećim doprinosom Šuvakovićeve interpretacije grupe smatram to što u gorgonaškom postojanju prepoznaje političko djelovanje u fundamentalnom smislu te što u njemu pronalazi kritiku nekih temeljnih kategorija društva, poput razlike između individualnog i kolektivnog, privatnog i javnog, individualne etike nasuprot politiziranom proklamiranju društvenih normi.

Na sličnom tragu promatranja „Gorgone” kao sistematske kritike ne samo umjetnosti, nego i cijele kulture, a to onda znači i društva iz kojeg ona izrasta je i Piotr Piotrowski. U poglavlju pod nazivom „Kritika slike” on će ovako odrediti povijesni značaj „Gorgone”: „Jedan od prvih znakova sistematske kritike modernističkog slikarstva može se pronaći u Zagrebu 1959. godine, u radu umjetničke grupe Gorgona [Il. 82, 83].”²⁹ Ipak, ma koliko uočavao specifičnu kritičnost „Gorgone”, Piotrowski joj u kontekstu umjetnosti „Srednjoistočne Europe” pronalazi i određene analogije: „brojčane slike” poljskog slikara Romana Opalke te „artoni” i performansi njegova sunarodnjaka Włodzimierza Borowskog; u Mađarskoj su to slike Endrea Tota i „piktografi” Krisztiana Freya; u tadašnjoj Čehoslovačkoj to su verbalni opisi kao zamjena za sliku i „antihappeninzi” Slovaka Juliusa Kollera te prostorne instalacije i akcije Milana Knižaka i ostalih članova umjetničkog kolektiva „Aktualna umjetnost” u Češkoj.³⁰ Svi ovi „Gorgonini” srednjoeuropski umjetnički srodnici problematiziraju, više ili manje, sliku kao posvećeni i nedodirljivi objekt, podrivaju poziciju umjetnika kao genijalnog stvaratelja originala, bave se kritikom institucionalizacije umjetnosti te polje umjetnosti proširuju u sferu konceptualnog i performativnog, tj. inzistiraju na brisanju granica između umjetnosti i života. Kao i ostali povjesničari umjetnosti koje smo ovdje naveli, i Piotrowski kritički aspekt grupe „Gorgona” proširuje izvan polja umjetničkog, pa tako može zaključiti: „Djelatnost grupe Gorgona u polju socijalne komunikacije, koju valja shvatiti kao svojevrsnu anticipaciju mail-arta, trebalo bi također promatrati kao formu kulturalne kritike.”³¹ Ono što je također važno u interpretaciji

²⁸ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ (bilj. 27), 219.: „In a lucid and critical manner, the Gorgona artists and theorists viewed and dealt with the relationship between the individual and manifestations of the collective, in other words the differences between the public and the private.”

²⁹ PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 3), 173.

³⁰ PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 3), 113.-114., 181.-183., 191., 196., 204.-206.

³¹ PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 3), 176.

Piotrowskog jest prepoznavanje svjesnog odabira i napora članova grupe da se povuku iz svijeta oficijelne umjetnosti i svoju slobodu traže na margini.

U tekstu Piotrowskog, međutim, uočavam i jednu metodološku nedosljednost. Naime, dok se u većem dijelu svoje knjige bori za pravo da se umjetnost Istočne Europe tumači u kontekstu vremena i prostora u kojemu nastaje, dakle dok u većem dijelu pokušava dekonstruirati kulturno-kolonijalistički imperativ da se sva umjetnost interpretira prema zapadnjačkim kriterijima, objašnjavajući vezu „Gorgone” s filozofijom egzistencijalizma i nemogućnost da se iz takve veze izvede potpuna kritika, Piotrowski primjenjuje upravo zapadnjačke kriterije. O čemu se radi bit će vidljivo iz jednog dužeg citata: „Njihova kritika [ranih neoavangardnih pokreta] bila je često zasnovana na refleksijama proisteklim iz analitičke filozofije, dok se ovdje na Istoku – kao što to pokazuje slučaj Gorgone – kritika modernističke slike ispreplela s egzistencijalnim motivacijama. Upotrebljavajući formulacije, kao što su: „sloboda”, „apsurd”, „nihilizam”, „ironija”, „metafizika”, dakle, ideje i koncepte često povezivane s modernističkim slikarstvom, a osobito s enformelom, Gorgona nije učinila jasan prekid između modernizma i neoavangarde, kao što je to bio slučaj na Zapadu.”³² Osim što primjenjuje zapadnjačke kriterije na drugačiji sociopolitički i kulturni kontekst, ovaj citat pokazuje i još nešto – nedovoljno razumijevanje kritičkog aspekta „Gorgone”. Naime, dok su različite umjetničke grupe na Zapadu težile dekonstruirati buržoaski mit o svetosti slike, za što je bio prikladan teorijski okvir analitičke filozofije i lingvistike, na Istoku je osim dekonstrukcije modernizma valjalo obaviti i kritiku društva, za što su gorgonaši utemeljenje pronašli u književnosti i filozofiji egzistencijalizma. Koliko je gorgonašima i cijeloj generaciji oko „Gorgone” bila važna egzistencijalistička književnost i filozofija najbolje govori Vaniština rečenica: „Sartreova *Mučnina* u Ujevićevu prijevodu koja se pojavila u proljeće 1952., bila je to knjiga naše generacije.”³³

Nekoliko zaključaka proizlazi iz ove kratke komparativne analize tekstova nekoliko historičara gorgonskog postojanja. Na formalno-konceptualnoj razini svi oni „Gorgonu” dovode u kontekst neodade, Fluxusa, *happeninga*, ukratko neoavangardi 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća. Na povijesnoj razini, neki od njih, poput Ješe Denegrija, grupu uklapaju u širi kontekst avangardi u Jugoslaviji, pa je tako povezuju s povijesnim avangardama 20-ih godina, s alternativnim oblicima jugoslavenske

³² PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 3), 176-177.

³³ *Josip Vaništa: vrijeme Gorgone i postgorgone* (bilj. 14), 147.

umjetnosti 50-ih i 60-ih (*druga linija*) te je dovode u kontekst *nove umjetničke prakse* koje će se tek u 70-im ostvariti. Ono u čemu se njihove interpretacije razlikuju jest stupanj do kojeg na sadržajnoj razini uspijevaju detektirati kritički aspekt grupe, ne samo prema aktualnim umjetničkim i kulturnim praksama, nego i prema društvenom i političkom uređenju u cjelini. Dimitrijević i Denegri, u tom smislu, tek naznačuju gorgonsku kritičnost, ali je uglavnom čuvaju u sferi psihološkog, kulturnog i metafizičkog; Gattin i Stipančić eksplicitnije gorgonsku kritiku povezuju s komunističkim poretom, ali bez detaljnije analize; tek Šuvaković i Piotrowski „Gorgonu” vide kao sistemsku kritiku društva i kulture. Kada, stoga, budemo u sociosemiološkom okviru interpretirali gorgonaške radove Josipa Vanište, slijedit ćemo upravo teorijske tragove Miška Šuvakovića i Piotra Piotrowskog.

3.2 Povijest umjetnosti o udjelu Josipa Vanište u „Gorgoni”

U uvodnom smo poglavlju najavili da ćemo Vaništinu radikalnost pokušati objasniti kada budemo govorili o povijesnoumjetničkom pisanju o grupi „Gorogna” i samom Josipu Vaništi i sad smo napokon došli do toga dijela.

Jedna od prvih instanci na kojima prepoznajem Vaništinu radikalnost jest njegova presudna uloga u pokretanju, usmjeravanju i permanentnom (re)definiranju „Gorgone”. Iz narednih citata nekoliko spomenutih autora ćemo vidjeti kolika je bila Vaniština uloga. Denegri će reći (i u mnogim svojim člancima ponoviti): „A Josip Vaništa, po svjedočenju svih članova stvarni duhovni tvorac grupe, ovako je ocrtao samu suštinu pojave...”³⁴ Marija Gattin će Vaništu izdvojiti kao „začetnika i podastirača ideja članovima grupe.”³⁵ O istom govori i Branka Stipančić kada kaže: „Njezin vođa, rezimirajući danas njezinu ulogu i pretjerujući u svojoj samozatajnosti, kaže...”³⁶ Presudnu Vaništinu ulogu naglašava i Piotrowski: „Umjesto materijalizacije (slikanja) svoga umjetničkog djela, njezin glavni organizator Josip Vaništa...”³⁷ Ako smo, dakle, u prethodnim poglavljima „Gorgonu” definirali kao izdvojenu, kritičnu i radikalnu pojavu u jugoslavenskoj umjetnosti 60-ih godina 20. stoljeća i ako smo iz ovih nekoliko citata samo naslutili važnost Josipa Vanište za postojanje te grupe, onda je nesumnjivo da upravo u njegovoj radikalnosti počiva radikalnost „Gorgone”.

Smatram, međutim, da se radikalnost njegova jezika i kritičnost njegova stava najjasnije vidi kroz promatranje njegovih ostvarenja. U narednih ćemo nekoliko redaka, stoga, dati povijesnoumjetničku valorizaciju njegovih radova koje smo odabrali, a potom ćemo ih analizirati i interpretirati u sociosemiološkom ključu.

Nena Dimitrijević tako u svojoj studiji donosi Vaništin tekst „Težnja spram jednostavnijeg slikanja”, tekst koji govori s toliko vehemencijom i imperativa da bi ga se vrlo lako moglo protumačiti i kao manifest grupe. Kao i njegovi tekstovi „Nacrt jednog objašnjenja” i „13 uputa za čitanje Nacrta”,

³⁴ JERKO DENEGRİ (bilj. 18), 69.

³⁵ MARIJA GATTIN (bilj. 11), 40.

³⁶ *Josip Vaništa: vrijeme Gorgone i postgorgone* (bilj. 14), 161.

³⁷ PIOTR PIOTROWSKI (bilj. 3), 174.

kojima ćemo se također pomnije baviti, i ovaj u sebi sažima gorgonsku umjetničku ideologiju, postaje sublimacija jednog *weltanschauung*, ali dok se ova dva teksta bave samo određivanjem „Gorgone” u postojećemu svijetu, tekst „Težnja spram jednostavnijeg slikanja” svojom usmjerenošću na tehnički, izvedbeni dio gorgonske prakse anticipira i *novu umjetničku praksu* koja se tek ima dogoditi. Za prvi broj antičasopisa, za koji je Vaništa odabrao na svih devet stranica ponoviti istu fotografiju praznog izloga trgovine u Vlaškoj ulici, Dimitrijević će reći: „Dvije funkcije definiraju to djelo: jedna je izbor neutralnog, nimalo živopisnog motiva, druga je ponavljanje koje efektom monotonije poništava sve moguće metafore.”³⁸ Šesti broj antičasopisa se bavi odnosom originala i reprodukcije, bavi se mitom o umjetničkoj genijalnosti, a odmah zatim, makar ne tako direktno, i mitom o božanskom i mističnom porijeklu umjetnosti same, ali, također, indirektno se bavi i stanjem u svijetu medija. Naime, u ovom broju Vaništa se odlučuje reproducirati fotografiju Da Vincijeve „Mona Lise/La Gioconde”, izabirući „ono što je bilo najbesmislenije tiskati u časopisu, jer reproducirati Mona Lisu jednako je ostaviti praznu stranicu.”³⁹ I instalacija „Beskonačni štamp/U čast Manetu” se bavi individualnom mitologijom autora, ali se, uzimajući Maneta za sinegdohu, bavi i usponom građanskog društva. Na koncu, Vaniština „Slika” iz 1964. godine nastaje kao rezultat serije monokromnih slika u kojima bijelu, sivu ili srebrnu plohu po sredini presijeca samo jedna horizontala. U toj slici iz 1964., međutim, nestaje i ta horizontalna crta i ostaje samo verbalni opis kao supstitut za cijelu proceduru slikanja.

I Branka Stipančić zaključuje da je Vaništa početkom 60-ih godina napisao ključne tekstove za razumijevanje „Gorgone”, pri čemu ti tekstovi često „djeluju poput manifesta grupe”. Međutim, a što je u potpunosti u skladu s gorgonskim svjesnim povlačenjem na marginu kako bi se tamo gradio prostor umjetničke, intelektualne i osobne slobode, ti tekstovi tada nisu objavljeni nego su cirkulirali kao rukopis. Tumačeći Vaništn prvi broj antičasopisa, Stipančić se poziva na Boru Čosića koji u „praznom i žalosnom izlogu” prepoznaje „metaforu tadašnjeg vremena praznine i vakuuma koji je ispunjavao duše ljudi, a koji su gorgonaši znali objelodaniti.”⁴⁰ Na formalnoj razini, Stipančić smatra, taj rad ističe „bezličnost i ironičnost prema očekivanoj recepciji” te ga u potpunosti odvajava od popartističkih radova Andyja Warhola iako su formalno vrlo slični. Šesti broj „Gorgone”, u kojemu se Vaništa odlučio reproducirati „Mona Lisu”, Stipančić dovodi u vezu s Duchampovom intervencijom (dodavanje brkova

³⁸ NENA DIMITRIJEVIĆ (bilj. 12), 60-61.

³⁹ NENA DIMITRIJEVIĆ (bilj. 12), 61.

⁴⁰ *Josip Vaništa: vrijeme Gorgone i postgorgone* (bilj. 14), 165.

i bradice) na istom djelu, ali odmah pravi i važnu distinkciju – i jedna i druga intervencija obilježene su skepticizmom prema kanonskim vrijednostima, ali Vaniština intervencija sa sobom nosi kritička pitanja o odnosu originala i reprodukcije te o smislu i posljedicama reproduciranja. Za instalaciju „Beskonačni štap/U čast Manetu” koju je Vaništa 1961. godine postavio u izlogu „Studija G”, Stipančić će reći da predstavlja „prvu u ovim krajevima” te ponuditi objašnjenje njene začudnosti koja je takva samo na prvi pogled: „U to poslijeratno razdoblje komunističke Jugoslavije kada se na šesire gledalo kao na rudiment bivšega građanskog društva, kupovati cilindar bila je besmislena radnja.”⁴¹ Naime, Vaništa je za potrebe ove instalacije dao napraviti na oba kraja jednako svinuti štap kako bi mu oduzeo funkcionalnost i time ga pretvorio u „beskonačni štap”. I cilindar i „beskonačni štap” postavio je potom na „klasicizirani” stolac i time dao *hommage* ne samo Manetu, nego cijelom jednom vremenu kojega je i sam Manet metonimija. Za „Sliku” iz 1964. godine Stipančić kaže da predstavlja „prvi primjer dematerijalizacije umjetničkog predmeta u povijesti suvremene umjetnosti u Hrvatskoj.”⁴² Naime, verbalnim opisom slike umjesto njenom izradom, Vaništa je minimalizam svoje umjetničke prakse pomaknuo do samih granica umjetnosti, do negacije i materijala i tehnike slikanja. Time je sliku *de facto* sveo na голу ideju.

⁴¹ Josip Vaništa: *vrijeme Gorgone i postgorgone* (bilj. 14), 171.

⁴² Josip Vaništa: *vrijeme Gorgone i postgorgone* (bilj. 14), 179.

4. Sociosemiolška analiza gorgonaških radova Josipa Vanište

4.1 Sociosemiolški okvir

Teorijski temelj na kojemu počiva analiza odabranih Vaništinih radova jest sistemska funkcionalna lingvistika australskog lingvистa Michaela Alexandra Kirkwooda Hallidayja. Svoju teoriju Halliday razvija iz stava da jezik svoj puni smisao dobiva tek u kontekstu, u određenoj situaciji i da su sistemska obilježja jezika funkcionalno determinirana: „Socijalne funkcije jezika očigledno determiniraju oblik jezičnih *varijeteta*, u smislu 'dijatipičkih' varijeteta ili 'registara'; raspon registara ili jezični repertoar zajednice ili pojedinca izveden je iz raspona jezičnih upotreba u određenoj kulturi ili supkulturi.”⁴³ S obzirom na osobnu različitost govornika, njihovo različito poznavanje određenog jezičnog koda i raznolikost situacija u kojima se mogu naći, broj jezičnih uporaba je praktički neograničen, ali sve se one, prema Hallidayju, mogu svesti na tri ili četiri makrofunkcije.

Prva od makrofunkcija o kojima Halliday govori jest *ideacijska* i putem nje govornik može referirati na svoje iskustvo svijeta i društva u kojemu živi. Budući da se radi o makrofunkciji, dakle sistemskom elementu jezika, ona je, kao i preostale dvije, prisutna u svakom iskazu i tekstu. Ideacijsku makrofunkciju Halliday dijeli na dvije potkomponente: *iskustvenu* i *logičku*. Iskustvena se potkomponenta odnosi na „jezik kao izraz proces i ostalih fenomena u vanjskom svijetu, uključujući svijet govornikove vlastite svijesti, svijet misli, osjećaja i tako dalje”, dok se logička potkomponenta odnosi na „logiku prirodnog jezika”.⁴⁴ Druga makrofunkcija jest *interpersonalna*, a ona se, pak, odnosi na upotrebu jezika za iskazivanje društvenih i osobnih odnosa te uspostavljanje govornika u okvirima govorne situacije i govornog čina. Treću makrofunkciju Halliday naziva *tekstualnom*, a njena svrha jest da prethodnim dvjema da tekstualni oblik i jezik učini operativnim u stvarnom društvenom i kulturnom kontekstu.

⁴³ M. A. K. HALLIDAY, *Explorations in the functions of language*, London: Edward Arnold Ltd., 1973., 22.: „The social functions of language clearly determine the pattern of language *varieties*, in the sense of what have been called 'diatypic' varieties, or 'registers'; the register range, or linguistic repertoire, of a community or of an individual is derived from the range of uses that language is put to in that particular culture or sub-culture.“

⁴⁴ M. A. K. HALLIDAY, *Language as social semiotic. The social semiotic interpretation of language and meaning*, London: Edward Arnold Ltd., 1978., 48-49.

Ukupno gledajući, jezik je za Hallidayja *značenjski potencijal* koji je, pak, jedna od realizacija ukupnog *djelatnog potencijala* neke zajednice. Ovako on definira značenjski potencijal: „Ovaj značenjski potencijal je jezična realizacija potencijala u ponašanju; 'može značiti' je 'može činiti' kad se prevede na jezik.”⁴⁵ Kao takav, jezik je u istom trenutku, putem interpersonalne makrofunkcije, dio aktivnog djelatnog iskustva, ali i, putem ideacijske makrofunkcije, interpretacija tog istog iskustva. Kontekst u kojem se jezik realizira kao značenjski potencijal jest kontekst društva, odnosno, kulture koja iz tog društva proizlazi, a koja je, jednako kao i jezik, semiotički konstrukt. Halliday ovako definira kulturu i kontekst jezične uporabe: „Socijalna stvarnost (ili 'kultura') je po sebi značenjska konstrukcija – semiotički konstrukt. U ovoj perspektivi, jezik je jedan od semiotičkih sistema koji konstituiraju kulturu; koji je distinktivan utoliko što služi kao kodirajući sistem za mnoge druge (iako ne sve) sisteme.”⁴⁶

Ključni pojam iz Hallidayjeva teorijskog okvira za našu analizu Vaništinih gorgonaških radova bit će pojam *teksta*. Naime, upravo kroz pojam teksta, onako kako ga Halliday definira, Vaništini gorgonaški radovi ulaze u dosad izloženi teorijski okvir i dobivaju svoje objašnjenje. A kada se u narednom poglavlju budemo pozivali suvremene definicije teksta kod Sonje Briski Uzelac, vidjet ćemo koliko Hallidayjeve definicije iz 70-ih godina korespondiraju s poststrukturalističkim definicijama koje nastaju u polju vizualnih i kulturalnih studija, čime će tekst kao adekvatan interpretativni model za našu analizu samo dobiti na težini i kvaliteti.

Dakle, tekst je kod Hallidayja definiran dvostruko: kao *semantička jedinica* i kao *sociosemiotički proces*. Kao semantička jedinica, tekst je apstraktni koncept koje se ostvaruje putem rečenica. Budući da je tekst semantički koncept, samim time je i sistemski dio jezika, odnosno, tekst je stalni proces semantičkih odabira unutar jezičnog sustava i kao takav izražava izvanjezičnu socijalnu zbilju (polje kulture), ali, u istome trenutku, mijenja i jezični sustav. Kao sociosemiotički proces, tekst je proces razmjene značenja među govornicima te reinterpetacije i rekreacije društvene stvarnosti. Kao sociosemiotički proces, Halliday ga ovako definira: „U svom najosnovnijem značenju, tekst je

⁴⁵ M. A. K. HALLIDAY (bilj. 43), 51.: „This meaning potential is the linguistic realization of the behaviour potential; 'can mean' is 'can do' when translated into language.“

⁴⁶ M. A. K. HALLIDAY (bilj. 44), 2.: „A social reality (or a 'culture') is itself an edifice of meanings – a semiotic construct. In this perspective, language is one of the semiotic systems that constitute a culture; one that is distinctive in that it also serves as an encoding system for many (though not all) of the others.“

sociološki događaj, semiotički susret kroz koji se značenja koja konstituiraju socijalni sistem razmjenjuju.”⁴⁷

Tekst je uklopljen u *situaciju* koja čini njegov kontekst. Situaciju Halliday definira kao „teorijski sociolingvistički konstrukt” te dalje tvrdi da je upravo to razloga zašto „interpretiramo određeni tip situacije ili socijalni kontekst kao semiotičku strukturu.”⁴⁸ Situacijski tip kao semiotička struktura sastoji se od tri razine: *polja* (Hallidayjev termin je „field”) koje se odnosi na društveno djelovanje u koje je tekst umetnut ili o kojemu govori; *smjera* (Halliday koristi termin „tenor”) koji se odnosi na odnose uspostavljene između relevantnih sudionika situacije; i *načina* (kod Hallidayja „mode”) koji se odnosi na kanal, odnosno, medij komunikacije unutar konstruirane situacije.

Situacijski tip determinira postojanje i oblik *registra*. Registar Halliday definira u opoziciji prema dijalektu: dok je dijalekt određen statički prema govorniku, registar je određen dinamički prema upotrebi. Registar je, dakle, semantički varijetet na raspolaganju pojedincu unutar određenog situacijskog tipa, a tekst je oprimjerenje određenog registra.

Na kraju dolazimo do pojma *koda* kao temeljnog semiotičkog principa koji upravlja procesom konstrukcije značenja te postupkom njihove interpretacije. Halliday pojam koda definira na razini iznad jezika, u sferi socijalne semiotike, a u jeziku se aktualizira putem registra.

Theo van Leeuwen u knjizi „Introducing Social Semiotics” (van Leeuwen koristi termin „socijalna semiotika” koji je više anglosaksonske provenijencije, dok se „sociosemiologija” više veže uz Parišku semiotičku školu; uz manje distinkcije, ipak možemo govoriti o vrlo bliskim perspektivama s istim predmetom istraživanja) socijalnu semiotiku/sociosemiologiju definira kao: „(...) oblik istraživanja. Ne nudi *ready-made* odgovore. Nudi ideje za formuliranje pitanja i načine potrage za odgovorima.”⁴⁹ Za njega sociosemiologija nije samodostatno teorijsko polje, nego svoj puni smisao dobiva kada se primjeni na specifičnim primjerima i problemima i pri tome se jednako koristi i

⁴⁷ M. A. K. HALLIDAY (bilj. 44), 139.: „In its most general significance a text is a sociological event, a semiotic encounter through which the meanings that constitute the social system are *exchanged*.”

⁴⁸ M. A. K. HALLIDAY (bilj. 44), 110.

⁴⁹ THEO VAN LEEUWEN, *Introducing Social Semiotics*, London, New York: Routledge, 2005., 1.: „(...) a form of enquiry. It does not offer ready-made answers. It offers idea for formulating questions and ways of searching for answers.”

semiološkim i sociološkim znanstvenim nalazima, ali i nalazima i postignućima drugih znanstvenih disciplina. Ono što je ključno za znanstveni pogled socijalne semiotike/sociosemiologije jest premještanje fokusa sa znaka (semiološka perspektiva) na upotrebu semioloških resursa u proizvodnji i interpretaciji značenja unutar specifičnog konteksta socijalnih institucija, situacija i praksi. Također, umjesto klasičnog semiološkog opisivanja unutarnjih zakonitosti i pravilnosti pojedinih semioloških modaliteta (ljudski jezik, pismo, fotografija, film...), sociosemiologija se bavi regulacijom i sankcioniranjem upotrebe određenih semioloških resursa.

U ovaj okvir analize i interpretacije kulturnih proizvoda ulaze i oblici vizualne komunikacije. Kako kažu Kress i Leeuwen: „(...) slike bilo koje vrste vidimo kao realizacije i oprimjerenja ideologija, kao sredstva – uvijek – za artikulaciju ideoloških pozicija.”⁵⁰ Ukoliko žele da njihov (vizualni) tekst bude prepoznat i proširen u socijalnom kontekstu unutar kojeg nastaje, dakle da ispunjava svoje tri makrofunkcije, pošiljatelji teksta u većoj ili manjoj mjeri moraju poštivati više ili manje eksplicitno iskazane konvencije te u većoj ili manjoj mjeri moraju poznavati i usvojiti sustav vrijednosti i vjerovanja tog konteksta. Primatelj će, s druge strane, ukoliko je dio istog socijalnog konteksta, prepoznati barem komunikacijske namjere pošiljatelja te njegove vrijednosti i stavove, pa makar se i ne slagao s njima. Ono što ih povezuje jest tekst (knjiga, slika, film...) i zajedničko znanje.

Iako je sociosemiologija relativno nova semiološka grana (razvija se od 60-ih godina 20. stoljeća), svoje temeljne premise i modele vuče iz klasične semiologije. I mi ćemo se, stoga, na ovom mjestu pozvati na jednog klasika semiološke misli – Umberta Eca. Za nas će u ovom kontekstu biti važne njegove definicije estetske funkcije poruke te opis odnosa retorike i ideologije. Za Eca: „Poruka sa estetičkom funkcijom ima, pre svega, dvosmisleni strukturu u odnosu na sistem očekivanja koji predstavlja kod.”⁵¹ U tom smislu, potpuno dvosmislena poruka nosi maksimum informacije i stavlja nas pred mnoštvo interpretativnih mogućnosti, ali može biti, ukoliko je stupanj dvosmislenosti previsok, i buka u komunikacijskom kanalu, semantički šum. Budući da mi u svojoj interpretaciji stalno težimo pronalasku nečega što prepoznajemo i što nam može biti oslonac u zaključivanju, i estetska se poruka,

⁵⁰ GUNTHER KRESS, THEO VAN LEEUWEN, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London, New York: Routledge, 2006., 14.: „(...) we see images of whatever kind as entirely within the realm of the realizations and instantiations of ideology, as means – always – for the articulation of ideological positions.

⁵¹ UMBERTO ECO, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit, 1973., 72.

unatoč svojoj otvorenosti i neodređenosti, mora u jednom dijelu osloniti na redundantnost, tj. skup poznatih informacija i oblika. Eco će, stoga, zaključiti: „To je dijalektika između interpretativne doslednosti i slobode, gde primalac, s jedne strane, pokušava da odgovori na poziv dvosmislene poruke i da nejasnu formu ispuni sopstvenim kodovima; s druge strane, kontekstualne relacije omogućavaju mu da poruku sagleda onako kako je ona sačinjena, ostajući veran njenom autoru i vremenu u kome je emitovana.”⁵² Ovakvim dinamičkim konceptom interpretacije estetske poruke Eco daje jednako aktivnu ulogu i pošiljatelju i primatelju u procesu često implicitne, a kod (neo)avangardnih umjetničkih praksi eksplicitne kritike i koda i samog estetskog objekta.

Definirajući retoriku, Eco razlikuje tri značenja te riječi: kao „proučavanje opštih uslova izlaganja čiji je cilj da ubedi”; kao „generativna tehnika” (ovladavanje mehanizmima i formama argumentacije); i kao „depozit već dokazanih argumentativnih tehnika” (društveno već prihvaćenih).⁵³ Ideologiju, pak, Eco definira puno šire od marksističke *lažne svijesti*: „Mi želimo da terminu ideologija, zajedno s retorikom, damo mnogo šire značenje: pod ideologijom podrazumevamo *sferu znanja primaoca i grupe kojoj on pripada*, njegove sisteme psiholoških očekivanja, njegove duhovne stavove, njegovo stečeno iskustvo, njegova moralna načela (njegovu „kulturu” u antropološkom smislu reči, kad u kulturu, tako shvaćenu, ne bi spadali i retorički sistemi).”⁵⁴ Međutim, ideologija bi kao sustav znanja, vjerovanja i očekivanja bila bezoblična masa ili tek teorijski konstrukt kada ne bi pronalazila medij u kojemu se očituje. Taj medij u kojemu se sustav znanja jedne grupe ili zajednice očituje jest sustav znakova, odnosno određeni semiološki sustav sa svojim intrinzičnim kodom. Time sustav znakova, određeni kod i određena retorika dolaze u vrlo usku vezu s ideološkim sustavom i poremećaji unutar jednog sustava znače poremećaje unutar drugog. Vrelo precizan opis ovog odnosa „spojenih posuda” daje Eco, a taj će opis biti vrlo koristan i za našu interpretaciju Vaništinih radova: „Svaki poremećaj ideoloških očekivanja je stvaran ukoliko do njega dođe u porukama koje dovode i do poremećaja retoričkih očekivanja. A svaki koreniti poremećaj retoričkih očekivanja predstavlja istovremeno i promenu dimenzija ideoloških očekivanja. Na ovom načelu zasnovana je avangardna umetnost, čak i u momentima koji su definisani kao „formalistički”, kada, primenjujući kod na visokoinformativan način, ne samo što ga dovodi u pitanje, već obavezuje da se u krizi koda misli i na krizu ideologija sa kojima

⁵² UMBERTO ECO (bilj. 51), 90-91.

⁵³ UMBERTO ECO (bilj. 51), 96-97.

⁵⁴ UMBERTO ECO (bilj. 51), 104.

se on poistovećuje.”⁵⁵

Pozivajući se na Normana Brysona, Sonja Briski Uzelac će reći da „kontekst nije jednostavno dan, on se proizvodi, on je konstrukt, jer ono što pripada kontekstu određeno je interpretativnim strategijama”⁵⁶ i bit će u pravu. Međutim, ukoliko se rekonstrukcija konteksta obavlja metodološki precizno i ukoliko je tako dobivena rekonstrukcija historijski utemeljena, onda nema razloga sumnjati u mogućnosti interpretacije.

⁵⁵ UMBERTO ECO (bilj. 51), 107.

⁵⁶ SONJA BRISKI UZELAC, *Vizualni tekst. Studije iz teorije umjetnosti*, Zagreb: Centar za vizualne studije, 2008., 25.

4.2 Zašto sociosemiološki pogled?

Uzimajući u obzir „dramatične političke uvjete”⁵⁷ u kojima nastaje konceptualna umjetnost Istočne Europe 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća, a kojoj je „Gorgona” na neki način pretekst, sasvim je razumljivo zašto kao analitički model odabrati disciplinu koja za predmet svog istraživanja ima uporabu kulturnih proizvoda unutar konteksta socijalnih i političkih institucija, situacija i praksi.

Howard Riley u članku *Perceptual Modes, Semiotic Codes, Social Mores: A Contribution towards a Social Semiotics of Drawing*⁵⁸ teorijski povezuje (i praktično primjenjuje) Hallidayjeve funkcionalno-lingvističke i sociosemiotičke dosege s likovnom umjetnošću i upravo ćemo na temelju tako uspostavljene veze u ovome radu graditi interpretaciju odabranih radova. Riley članak o perceptivnim načinima, semiotičkim kodovima i socijalnim običajima započinje s jakim ehom Hallidayjevih stavova o socijalnoj determiniranosti jezičnog sistema: „Može se tvrditi da je vizualni estetski senzibilitet kulturalno determiniran; takav senzibilitet je produkt korelacije između semiotičkih kodova i socijalnih struktura u kojima su ti kodovi postali konvencionalizirani.”⁵⁹ Vidjeli smo kod Hallidayja da je jezik samo jedan od mnogih semiotičkih sistema funkcionalno prilagođenih društvenim potrebama i interesima društva. Međutim, vidjeli smo isto tako i da je jezik, na neki način, preduvjet za ostale semiotičke sisteme, tj. vidjeli smo da postoji odnos homologije između jezičnih struktura i struktura ostalih semiotičkih sistema. Na sličan način i Riley govori o ključnoj ulozi jezika: „Ono što primjećujemo i način na koji crtamo uvjetovano je jezično determiniranim stvarnostima koje nas oblikuju kao društvena bića.”⁶⁰ Ostaje još definirati odnos pošiljatelja (autora) i primatelja (gledatelja) vizualnih (likovnih) poruka. Za Rileyja, i autor i gledatelji su aktivni sudionici društvenog i kulturnog konteksta i oni su u svom postupku građenja (autor) i interpretacije (gledatelj) značenja u velikoj mjeri određeni ideološkim okvirom društva. Riley taj odnos ovako definira: „Kako god, i proizvođači i gledatelji crteža zauzimaju pozicije, usvajaju stavove i točke gledišta na koje utječe

⁵⁷ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ (bilj. 27), 213.

⁵⁸ HOWARD RILEY, *Perceptual Modes, Semiotic Codes, Social Mores: A Contribution towards a Social Semiotics of Drawing*, u: *Visual Communication*, 3(3), 2004.

⁵⁹ HOWARD RILEY (bilj. 58), 295.: „It may be argued that a visual aesthetic sensibility is culturally determined; such sensibility is the product of correlations between semiotic codes and social structures in which those codes have become conventionalized.”

⁶⁰ HOWARD RILEY (bilj. 58), 296.: „What we notice, and how we draw, are conditioned by the kind of language-determined realities that form us as social beings.”

njihova pozicija unutar njihova seta socijalnih relacija.”⁶¹

Drugi razlog odabira sociosemilogije kao adekvatnog modela interpretacije Vaništinih radova leži u samim Vaništinim radovima. Naime, kroz prethodna smo poglavlja i komparacije pojedinih autora vidjeli koliko povijest umjetnosti naglašava alternativni, kritički i „disidentski” put grupe „Gorgona” ne samo unutar poslijeratnog jugoslavenskog *umjerenog modernizma*, nego i unutar *druge linije* u jugoslavenskoj umjetnosti, ali i unutar općeg funkcioniranja kulturne i društvene scene u Jugoslaviji 60-ih godina. Međutim, ono što tom, kako smo ga nazvali, „klasičnom” pristupu nedostaje jest jasnije povezivanje konkretnih tekstova, djela, instalacija i oblika ponašanja s dominantnom društveno-političkom ideologijom i njezinim diskursom/retorikom te interpretacija unutar konteksta postojećih odnosa moći i mehanizama društvene i kulturne reprodukcije. U suštini nedostatnosti tog „klasičnog” pristupa umjetničkom djelu leži, smatram, nepotpuno razumijevanje promjene same naravi umjetničkog djela. O kakvoj se točno promjeni radi bit će jasnije iz citata Sonje Briski Uzelac: „S druge strane, u suočenju sa spoznajnim vizurama, posebno poststrukturalističkim teorijama o umjetnosti u doba kulture, postupno se unutar postkonceptualnog pristupa sve više nametalo stajalište (ističem svu dvojbenost glagola „nametati”) da je idealni model recentnog koncepta umjetničkog djela onaj koji se prihvaća kao tekst posredovan različitim kontekstualnim aspektima, onaj u kojemu je intertekstualna proizvodnja teksta odvojena od ideje subjekta kao „izvora” unikatnog djela.”⁶² Sada vidimo zašto je Hallidayjev pojam teksta kao semantičke jedinice i sociosemiotičkog procesa toliko važan za našu analizu Vaništinih radova te koliko takva definicija korespondira sa suvremenim teorijskim tendencijama u opisivanju teksta.

Treći razlog odabira sociosemiološke perspektive proizlazi iz prethodnoga. Naime, sociosemilogiju smatram adekvatnim modelom istraživanja i interpretiranja vizualnih tekstova kojima klasična povijest umjetnosti može biti obogaćena i proširena. Uzimajući djelo-kao-tekst ne kao neku konkretnu umjetničku praksu ili neki konkretan skup umjetničkih djela, nego kao eksplanatorni i interpretativni model koji se može primijeniti ondje gdje za to postoje uvjeti, povijest umjetnosti dobiva priliku proširiti svoje dosadašnje zaključke i interpretacije. Recimo, u kontekstu povijesnih

⁶¹ HOWARD RILEY (bilj. 58), 300.: „However, both producers and viewers of drawings take up positions, adopt attitudes and points of view which are influenced by their position within their sets of social relations.”

⁶² SONJA BRISKI UZELAC (bilj. 56), 35.

avangardi, dadaistička i nadrealistička djela bismo mogli tumačiti u okvirima vizualnog teksta, no vizualni tekst kao model svoju puninu zadobiva tek s pojavom neoavangarde, a napose s pojavom konceptualne umjetnosti i postavangarde.

Nadalje, uključivanje sociosemioških metoda i modela nudi priliku da se dosadašnji dosezi povijesti umjetnosti prevrednuju iz jedne više sociološki i kulturalno usmjerene discipline. Na koncu, svojom usmjerenošću na vizualne i općenito kulturne tekstove, sociosemilogija povijesti umjetnosti nudi priliku i da polje umjetnosti proširi novim predmetima istraživanja. Instruktivna je u tom smislu rečenica Sonje Briski Uzelac: „No ne samo da su za mnoge fenomene stari okviri postali nedostatnima, kao što je to slučaj za većinu moderne i suvremene umjetničke produkcije – od povijesne avangarde, neoavangarde ili postavangarde do najnovije „post-umjetničke” produkcije, nego se određene problematizacije mogu rješavati tek unutar elementarnih prototipova neke nove paradigme te se u skladu s tim traže novi određujući pojmovni i metodološki okviri, doduše još uvijek više opisno.”⁶³

Nakon što smo u prethodnim, više povijesnoumjetnički i historiografski obilježenim poglavljima kao polje situacijskog tipa u kojemu nastaju Vaništini gorgonaški radovi odredili umjetničku i kulturnu praksu u Jugoslaviji s početka 60-ih godina, kao smjer Josipa Vaništu i grupu „Gorgona” nasuprot *umjerenom modernizmu, drugoj liniji* te kulturnim i političkim centrima moći, a kao način sve one umjetničke forme koje se mogu podvesti pod zajednički nazivnik konceptualne umjetnosti, vrijeme je da kroz sociosemiošku analizu provjerimo na koje točno aspekte umjetničke, kulturne i političke stvarnosti referiraju odabrani radovi (ideacijska funkcija), kojim semiotičkim sredstvima uspostavljaju odnose među akterima situacijskog tipa (interpersonalna funkcija) te na koji način sve to povezuju u koherentan vizualni tekst (tekstualna funkcija).

⁶³ SONJA BRISKI UZELAC (bilj. 56), 10.

4.3 Tekstovi

Vaništa je pisao mnogo i u svim se tekstovima na ovaj ili onaj način bavio definiranjem „Gorgone” ili barem proširivanjem svojih postojećih definicija. Međutim, mi smo za potrebe ove analize odabrali tri njegova teksta: „Nacrt jednog objašnjenja”, „13 uputa za čitanje Nacrta” i „Težnja spram jednostavnijeg slikanja”. Tekstove ćemo donijeti u formi u kojoj su navedeni kod Marije Gattin.

„Nacrt jednog objašnjenja” je pisan u formi pjesme:

*Mislim da treba odmah reći da je Gorgona
svojom ne-neophodnošću davni početak određen da bude
bez razvoja i cilja. Veoma ograničena na početak koji traje,
nedefinirana i neodrediva, sličnost njenih suprotnosti i
veze njihovih struktura temelje se na neprihvatanju.*

*Čega? Na neprihvatanju, ako je odgovor obavezan, onih
procesa koji joj se nude kao spasenje u njenoj tajanstvenoj
boli, a u kojima one ne vidi nego potvrdu svoje nesreće.*

*Oskudnost njenog predmeta i neprestani početak njene
egzistencije uslovljuju se međusobnim ukidanjem. Ona se
ponovo rađa i ponovo pokušava roditi. Ona nema što
dodati ni reći, ona se irealizira.*

Što se iz ovoga može iščitati, a da pritom ne prijedemo u banalnost? Prije svega, na razini forme i stila, može se iščitati filozofsko-poetska provenijencija, tj. filozofsko-poetski diskurs. Sjetimo li se što je za Vaništu značila književnost i filozofija egzistencijalizma, ali i književnost mnogih hrvatskih autora, odabir filozofsko-poetskog stila dobiva svoje korijenje. Na razini sadržaja, pak, uočavamo paradoks definiranja „nedefiniranošću i neodredivošću”, ustanovljavanje početka koji nikad ne prestaje. Razlog tome leži u njezinu, kako se i navodi u „Nacrtu jednog objašnjenja”, „neprihvatanju, ako je odgovor obavezan, onih procesa koji joj se nude kao spasenje”. Budući da nigdje nije jasno definirano na koje to konkretno procese referira ova rečenica, slobodni smo pretpostaviti da se radi u sveukupnosti društvenih, kulturnih i političkih procesa u tadašnjoj jugoslavenskoj državi.

„13 uputa za čitanje Nacrta”, pak, ima formu klasičnog manifesta (skup teza i stavova), ali svojim sadržajem se možda i više nego „Nacrt” odmiče od manifesta:

- 1. Ono što se naziva umjetnošću: jedino i isključivo područje Gorgonina interesovanja.*
- 2. Nazovimo ga predmetom Gorgone. On je oslobođen svakog psihološkog, moralnog, simboličnog značenja.*
- 3. Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti.*
- 4. Djela u stanju nedovršenosti prije svoje konačne verbalne ili optičke funkcije ne gube svoju formalnu sličnost.*
- 5. Gorgona ne traži ni djelo ni rezultat u umjetnosti.*
- 6. Njena misao, ozbiljna i oskudna, uzmiče pred ukorijenjenim navikama življenja.*
- 7. Njena je sumnjičavost postojana spram pretjerano velike jasnoće.*
- 8. Da li se bojimo ustvrditi da je postala na prirodni način.*
- 9. Iz svijeta ograničenog na humano ona ne bježi. Ona bježi od sebe.*
- 10. Ona vrednuje po situaciji.*
- 11. Njena težnja prelazi sa bitka spram privida.*
- 12. Ona je protivrječna.*
- 13. Gorgona se definira kao zbir svojih mogućih tumačenja.*

Dakle, dok svojim nizanjem stavova „13 uputa za čitanje Nacrta”, za razliku od „Nacrta”, podsjeća na umjetničke manifeste i ciljeve koji oni postavljaju pred sebe, paradoksalnošću svog sadržaja se, kao i „Nacrt”, odmiče od manifestnog teksta. Naime, dok se u prve dvije točke odlučuje za umjetnost kao „jedino i isključivo područje Gorgonina interesovanja” i to postavlja kao „predmet Gorgone”, već od treće točke počinje dekonstrukcija i umjetnosti („apsolutna prolaznost u umjetnosti”) i umjetničkog djela („djelo u stanju nedovršenosti” i odbijanje potrage za „djelom i rezultatom u umjetnosti”), da bi u šestoj i sedmoj točki Vaništa „Gorgonu” pozicionirao nasuprot „ukorijenjenim navikama življenja” te je joj dao skepticistički karakter prema „pretjeranoj velikoj jasnoći”, a to će reći prema samorazumljivosti umjetničkog, društvenog i političkog postojanja. I sam je Vaništa svjestan „heteroglosije” svoga teksta, pa, stoga, zaključuje kako je „Gorgona” proturječna i jedini način njezine interpretacije jest u „zbiru svojih mogućih tumačenja”. Ukratko, dok se na formalnoj razini poigrava oblikom manifesta, na sadržajnoj razini tekst „13 uputa za čitanje Nacrta” svojim proturječjima i aporijama dekonstruira pretjeranu jasnoću i aktivni stav manifesta te postaje, na neki način, „manifest koji to odbija biti”, postaje manifest koji bez jasno postavljenog cilja promjene, zapravo, mijenja sve.

Tekst „Težnja spram jednostavnijeg slikanja” je, za razliku od prethodna dva, više usmjeren na samu umjetnost, tj. na negaciju tradicionalno shvaćenog slikarstva i na tehnike slikanja:

Težnja spram jednostavnijeg slikanja.

Interesovanje za oskudnost.

Izbjegavati i mali stepen iluzionizma.

Veoma izgrađen izgled: negacija slikarskog prilaženja.

Škola nije potrebna . Crtanje, crtačko iskustvo također.

Sredstva tradicionalnog slikarstva su nedovoljna. Boju iz limenke ne izmijeniti tokom djelovanja. Rukopis je nepotreban.

Što je zajedničko svim ovim tekstovima? Prije svega, svi su oni metajezik gorgonske umjetničke prakse, odnosno svi oni objašnjavaju principe umjetničkog djelovanja i postojanja grupe „Gorgona”. Kako kaže Umberto Eco objašnjavajući poetiku enformela i novih figuracija: „Tu se, međutim, javljaju veliki problemi: ako je karakteristika skoro svih dela savremene umetnosti zasnivanje individualnog koda dela (koji ne prethodi delu i ne čini njegovu spoljnu polaznu tačku, već je sadržan u samom delu), ovaj se kod najčešće ne može sagledati bez pomoći spolja, odnosno bez jasno objašnjenje poetike.”⁶⁴ Također, svi ovi tekstovi služe konstituiranju kolektivnog „mi”, odnosno njihova je funkcije jačanje grupne kohezije i uspostavljanje grupnog identiteta. Znamo li da ovi tekstovi nisu bili tiskani nego su kružili u rukopisu među članovima i prijateljima grupe, možemo zaključiti da je njihova funkcija više interpersonalna nego ideacijska. Ili, kako kažu Kress i Leeuwen: „Funkcionira kao način stvaranja imaginarnog 'mi'. Kao da govori ovo su stvari koje 'mi' smatramo istinitima, a ovo su stvari od kojih se distanciramo...”⁶⁵ Dakle, nakon što je uspostavio grupno „mi” i nakon što je definirao poetiku grupe, u trećem svom tekstu Vaništa grupi daje aktivnu ulogu u smislu volje za promjenom i metoda za ostvarenja te promjene.

Vaništine tekstove moguće je interpretirati i u okviru teorije govornih činova britanskog filozofa jezika Johna Austina. Temeljna Austinova teorijska distinkcija je između konstativa, koji se odnose na iskazivanje činjenica, i performativa, koji podrazumijevaju jezično činjenje. U monumentalnom djelu

⁶⁴ UMBERTO ECO (bilj. 51), 176.

⁶⁵ GUNTHER KRESS, THEO VAN LEEUWEN (bilj. 50), 155.: „It serves to create an imaginary 'we'. It says, as it where, these are the things 'we' consider true, and these are the things distance ourselves from...”

How to do things with words, Austin, u jednoj fusnoti, ovako definira razliku: „Performativnim iskazima su esencijalno kontrastirani, na primjer, 'konstativi': izvesti konstativni iskaz (tojest, izreći ga s povijesnom referencom) znači nešto izjaviti. Izvesti performativni iskaz znači, na primjer, okladiti se.”⁶⁶ Da bi performativi bili efikasni, Austin postulira *kriterij prikladnosti* okolnosti, odnosno, okolnosti iskazivanja moraju biti prikladne, a sudionici razgovora moraju povjerovati u ono što se iskazuje i izvesti određenu, mentalnu ili fizičku, radnju. Performativi kao jezično djelovanje, tj. govorni činovi se sastoje od tri akta: lokucije, ilokucije i perlokucije. Akt lokucije odnosi se na čisto jezični aspekt iskaza, odnosno, na njegovo jezično strukturiranje; akt ilokucije ima ilokucijsku snagu (koja, pak, proizlazi iz uvjeta efikasnosti performativa) i odnosi se na djelovanje jezikom; dok se akt perlokucije odnosi na učinke koje performativ u svojoj ukupnosti proizvodi kod sudionika.

Primijenimo li Austinov model na Vaništine tekstove, možemo reći kako su svi oni performativi koji ostvaruju sva tri akta: akt lokucije (jezičnog uobličavanja temeljnih postavki „Gorgone”), akt ilokucije (autosubjektivizacija i ponuda alternativnih modela umjetničkog postojanja), dok se akt perlokucije (efekt na čitatelja) za vrijeme postojanja grupe, zbog kontekstualnih i materijalnih ograničenja, uglavnom sveo na same članove i prijatelje, ali je zahvaljujući naknadnoj povijesnoumjetničkoj obradi ostvaren nemjerljiv utjecaj na nove umjetničke generacije. Naime, kao i u slučaju mnogih umjetničkih manifesta u povijesti, i Vaništini tekstovi nastoje definirati grupu i odrediti njene ciljeve (čime je zadovoljen uvjet postojanja konvencionalizirane procedure); svi članovi grupe su ne samo školovani umjetnici, nego i čvrsto vjeruju da je sve ono što čine, u prostorima u kojima to čine i način na koji to čine, umjetnost (čime je zadovoljen uvjet postojanja prikladnih osoba u prikladnim okolnostima); na koncu, svi članovi vjerno i dosljedno poštuju načela zadana ovim tekstovima (čime su zadovoljeni uvjeti točnosti i dosljednosti). Međutim, dok se na formalnoj razini govornog čina „Gorgona” ukazuje kao samo još jedna u nizu (neoavangardističkih) umjetničkih grupa, na sadržajnoj razini ona „izigrava” koncept umjetničke grupe uvodeći u njega neodređenost, nedovršenost, nedefiniranost, suprotnost, proturječnost, negativnost i sumnjičavost. Ukratko, prihvaća formalne uvjete umjetničkog „grupašenja” samo kako bi ih radikalno prevrednovala.

⁶⁶ JOHN L. AUSTIN, *How to do things with words*, Cambridge: Harvard University Press, 1975., 2. izd., 6.: „With performative utterances are contrasted, for example and essentially, 'constative' utterances: to issue a constative utterance (i. e. to utter it with a historical reference) is to make a statement. To issue a performative utterance is, for example, to make a bet.”

4.4 Izlog

Rekosmo već, u prvom broju antičasopisa „Gorgona” Vaništa na svih devet stranica reproducira jednu te istu fotografiju praznog izloga jedne trgovine u Vlačkoj ulici. Ono što će za našu analizu biti posebno zanimljivo jest struktura prazne police u tom izlogu. Naime, police se sastoji od jednog vertikalno postavljenog stupa, s čije su lijeve i desne strane, svaka na različitoj visini, postavljene po dvije prazne daščice na kojima bi trebala stajati roba namijenjena prodaji. Dvije su razine kritičnosti koje uočavam u odabiru i dosljednom reproduciranju tog motiva: jedna više usmjerena socioekonomskom stanju, a druga više kritici političkog stanja i filozofskom promišljanju mogućnosti ljudske slobode uopće.

Izlog trgovine je mjesto kojemu je posvećeno najviše javne pozornosti, on je mjesto sudara trgovačkih namjera s kupovnim mogućnostima ulice. Osim toga, izlog trgovine je i mjesto nikad prestajućeg obilja blještavila i novosti koje trgovina nudi. Na koncu, izlog trgovine je i mjesto u kojemu naše konzumerističke želje najčešće pronalaze svoje objekte. Međutim, ovaj je izlog prazan, iz trgovine kojoj je lice ne proizlaze nikakve namjere, ona ne nudi nikakvo blještavilo i naše se želje uopće ne bude pred njim. Ne smijemo zaboraviti ni da je ovo izlog trgovine „komisionom robom”, dakle polovnom robom, robom od nekih prošlih sezona i robom koja se nije uspjela prodati na nekim uglednijim mjestima. Također, ovo je izlog jedne trgovine u socijalističkoj Jugoslaviji. Prilikom rekonstrukcije jugoslavenskog konteksta 60-ih i 70-ih godina rekosmo da je politički cilj državnog i ideološkog aparata tih godina bio pokazati kako se u Jugoslaviji razvio novi oblik socijalizma i komunizma, onaj koji je svjestan svog antifašističkog porijekla i svojih socijalističkih projekcija u budućnost, ali i koji svoju sadašnjost gradi na otvaranju Zapadu i prihvaćanju određenih društvenih i kulturnih modela sa Zapada. Jedan od tih modela je svakako i konzumerizam i potreba za obiljem robe koju se slobodno kupuje i odbacuje kada više nije aktualna. Međutim, dok se ideološki i politički aparat trudio dokazati jedno, materijalne mogućnosti građana i birokratske zapreke su govorile nešto sasvim drugo. Naime, građani tadašnje Jugoslavije, iako je od rata prošlo više od petnaest godina, ili nisu imali dovoljno financijskih mogućnosti da si priušte ono što je Zapad nudio ili su, naravno oni koji su za to imali mogućnosti, bili primorani na ilegalne ili polulegalne postupke prilikom uvoza ili su, pak, bili osuđeni na komisije. Izlog iz prvog broja antičasopisa je, dakle, kritička metafora stanja u kojemu

država nešto formalno nudi, dok u konkretnim životnim situacijama to što nudi ili ne daje ili daje u nekom polovnom obliku.

U političkom i filozofskom smislu, izlog trgovine kritika je hiperbirokratizaciji države i fragmentaciji društva. Takav zaključak temeljim na onome što Kress i Leeuwen zovu uokvirivanjem (*framing*). Leeuwen će postupak ovako opisati: „Značaj ovoga, njegov semiotički potencijal, kako smo utvrdili, jest u tome da će nepovezani elementi na neki način biti interpretirani kao zasebni i neovisni, možda čak i kao kontrastirajuće jedinice značenja, dok će povezani elementi biti interpretirani kao pripadajući jedni drugima na ovaj ili onaj način, kao kontinuirani ili kao komplementarni, na primjer.”⁶⁷ Imajući u vidu ovakvu definiciju uokvirivanja, možemo zaključiti kako struktura police iz izloga, onako kako smo je opisali, stoji kao metafora hiperbirokratiziranog državnog i javnog aparata, ali i fragmentiranog društva. U tom kontekstu, vertikalni bi stup bio Komunistička partija Jugoslavije koja cijeli sustav drži na okupu zahvaljujući monopolu na pozicije moći, dok bi prazne, jedne od drugih udaljene i glavnom vertikalom razdvojene (ali i na nju navezane) daščice bile sva ona predsjedništva, komiteti, tajništva i radne organizacije sa svojim sjednicama, sastancima i dnevnim redovima te članovima, predsjednicima, tajnicima i zapisničarima koji u njima sudjeluju; dakle sve ono o čemu i Marija Gattin govori kada piše o „gorgonskom humoru”.

⁶⁷ THEO VAN LEEUWEN (bilj. 49), 7.: „The significance of this, its semiotic potential, we argued, is that disconnected elements will be read as in some sense separate and independent, perhaps even contrasting units of meaning, whereas connected elements will be read as belonging together in one way or another, as continuous or complementary, for instance.”

4.5 *Mona Lisa*

Već u poglavlju posvećenom pisanju povijesnoumjetničke znanosti o Josipu Vaništi smo najavili tri razine na kojima je moguće interpretirati šesti broj antičasopisa u kojemu Vaništa donosi reprodukciju Da Vanicijeve „Mona Lise” jer je to ono što je bilo „najbesmislenije” i jer je to, zapravo, bilo „jednako ostaviti praznu stranicu”. Rekli smo tada da je reprodukciju „Mona Lise” moguće tumačiti kao preispitivanje odnosa originala i reprodukcije, kao kritiku poimanja umjetnika kao genijalca a umjetnosti kao božanske emanacije te kao kritiku stanja u medijima.

U svom glasovitom eseju „Umjetničko djelo u doba tehničke reproduktivnosti” Walter Benjamin je tvrdio kako će izložbena vrijednost djela, a pogotovo zahvaljujući mogućnostima tehničkog reproduciranja, potisnuti njegovu kulturnu vrijednost, odnosno kako će djelo kao fetiš nestati. Govoreći o umjetničkom djelu u razdoblju tehničke reproduktivnosti, Benjamin će ustvrditi: „Kao što je, naime, u davnini umetničko delo prvenstveno postalo instrument magije, zahvaljujući apsolutnom težištu koje je ležalo u njegovoj kulturnoj vrednosti, te je kao umetničko delo u izvesnoj meri tek docnije shvaćeno, tako danas umetničko delo, zahvaljujući apsolutnom težištu koje leži u njegovoj izložbenoj vrednosti, postaje tvorevina sa sasvim novim funkcijama, od kojih se ona koje smo mi svesni, umetnička, izdvaja kao ona koju ćemo docnije možda shvatiti kao uzgrednu.”⁶⁸ U tekstu „Gorgonska aura” Radmila Iva Janković ovako govori o Vaništinu odnosu prema Benjaminu: „Vaništa očito dobro poznaje problematiku koju je u fokus tridesetih godina postavio Benjamin, te kroz brojeve antičasopisa Gorgona (1, 6, 10 i 11) hotimice iznevjerava pojam originala, ali i samo umjetničko djelo budući da se ono pojavljuje kao nešto umnoživo u formi časopisa, čime naviješta radikalno drukčija shvaćanja i umjetnosti i aure.”⁶⁹ Međutim, Vaništa se kroz svoju reprodukciju ne bavi samo odnosom izložbene i kultne vrijednosti. Njega zanima, sukladno ideologiji konceptualne umjetnosti, i koja je razlika između originala i reprodukcije, odnosno što u informativnom smislu gubimo reprodukcijom i gubimo li išta. Nena Dimitrijević to ovako objašnjava: „Po mišljenju Seta Siegela u slučaju slike/skulpture tiskana reprodukcija je uvijek sekundarna informacija o djelu, manje ili više uspjela iluzija originala što ga je nemoguće vjerno reproducirati. Naprotiv, u slučaju konceptualnog djela tiskana informacija je i

⁶⁸ WALTER BENJAMIN, „Umetničko djelo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: Walter Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974., 126.

⁶⁹ RADMILA IVA JANKOVIĆ, „Gorgonska aura”, u: *Ukidanje retrospektive* (bilj. 1), 172.

primarna jer sadrži isti broj podataka kao i djelo samo.”⁷⁰ Dakle, budući da kod konceptualnog djela nisu više bitne majstorske sposobnosti umjetnika nego njegov intelektualni i umjetnički kapacitet da postavi problem ili da pronađe modalitet za iskazivanje vlastitog stava, reproduciranje određenog klasičnog djela neće umanjiti njegovu vrijednost jer je njegova funkcija da bude podređeno općoj informativnosti koncepta koji stoji u pozadini.

Sonja Briski Uzelac će reći kako se koncept umjetničke originalnosti uvijek temeljio na „statusu osobne jedinstvenosti i izvornog trenutka”.⁷¹ Osim toga, genijalnosti umjetnika i mističnoj naravi njegova djela doprinosilo je i mitologiziranje same umjetničke tehnike. Važan alat u davanju božanske aure umjetniku i umjetnosti bio je i autoritet tradicije („to je oduvijek tako, svi to misle”) te autoritet stručnjaka (povjesničari umjetnosti, kritičari, kustosi, galeristi). Reprodukcijom jednog tako idealiziranog djela kao što je „Mona Lisa” od jednog tako mistički doživljavanog umjetnika kao što je Leonardo Da Vinci, uz objašnjenje da je to „najbesmislenije” što se moglo napraviti, zapravo znači parodiju i dekonstrukciju mitova o osobnoj jedinstvenosti i izvornosti trenutka, nadnaravnom poimanju umjetničke tehnike te autoriteta tradicije i stručnosti. Izvlačenjem, dakle, „Mona Lise” iz jednog vrlo kanoniziranog konteksta i okvira promišljanja u potpuno ludički i ironični kontekst, Vaništa je naprosto ismijao sve na čemu se temeljio mit o „Mona Lisi”.

Što se tiče kritike medija kroz reprodukciju „Mona Lisa”, ona proizlazi iz Vaništine rečenice kako je odabrao „ono što je bilo najbesmislenije tiskati u časopisu, jer reproducirati Mona Lisu jednako je ostaviti praznu stranicu.” Naime, dok današnjim tiskom dominiraju oglasi, što otvoreni, što prikriveni, tadašnjim je tiskom dominirala politička ideologija koja je, jednako kao i oglasi danas, pasivizirala čitatelje i pretvarala ih u puke objekte koji trebaju primiti informaciju. Govoreći da je „Mona Lisa” najbesmislenije što se može donijeti u časopisu – dakle, ne antičasopisu „Gorogona”, nego časopisu kao takvom - te da to, zapravo, znači ostaviti praznu stranicu, Vaništa sadržaje tadašnjeg tiska dovodi u istu ravan s onim što određuje kao besmisleno. Implikacija koja proizlazi iz ove poredbe jest izjednačavanje u stupnju besmislenosti onoga što tadašnji tisak nudi i onoga što „Mona Lisa” predstavlja.

⁷⁰ NENA DIMITRIJEVIĆ (bilj. 12), 60.

⁷¹ SONJA BRISKI UZELAC (bilj. 56), 104.

4.6 U čast Manetu

Instalaciju „Beskonačni štap/U čast Manetu” Vaništa je 1961. godine postavio u izlog „Studija G”, odnosno izloga Salona „Šira” u Preradovićevoj ulici. Do štapa i cilindra potrebnih za tu instalaciju Vaništa je došao preko oglasa koji je dao u dnevnim novinama, a oglas je morao dati jer je do cilindra, kao atavizma nekih prošlih i tobože zaboravljenih vremena, naprosto bilo teško doći i njegova kupovina je u takvom kontekstu bila besmislena stvar. Kada je napokon dobio i cilindar i štap, štap je dao svinuti i na drugom kraju te ih u izlogu „Studija G” postavio na „klasicizirani” stolac te time stvorio jednu od prvih instalacija na ovim prostorima. Značenje ove instalacije moguće je čitati na minimalno tri razine.

Prva razina je svakako kritika oficijelnih prostora izlaganja i njihovih izlagačkih politika. Naime, umjetnik se odlučio svoj rad izložiti u jednom običnom salonu (zapravo više radionici) koji je grupa unajmila i svojim ga postojanjem i radom prisvojila. Odabirom lokacije koja je u istom trenutku i daleko ispod i daleko iznad oficijelne razine izlaganja, Vaništa je izrekao jasan stav o tome što misli o toj razini – ona je, u najboljem slučaju, bespotrebna. Osim što je kritika samih izložbenih institucija, izlaganje ove instalacije u vlastitom prostoru, bez želje da se legitimitet rada dobije kroz autoritet stručnjaka (povjesničara umjetnosti i kustosa) zaposlenih u takvim institucijama, instalacija „Beskonačni štap/U čast Manetu” je zapravo kritika cijelog tadašnjeg izlagačkog sustava usmjerenog prema oblicima umjerenog modernizma, u koji u velikoj mjeri ulazi i Denegrijeva *druga linija*, a kanoniziranog s najviših ideoloških pozicija. Na jednoj dubljoj razini, odabir „Studija G” kao prostora izlaganja zahtjev za novim uvjetima izlaganja radikalno drugačije umjetnosti. Možda najprecizniji teorijski opis ove kritike institucija nalazi se u zborniku tekstova „Thinking about exhibitions” Reese Greenberg, Brucea W. Fergusona i Sandy Nairne. Tako u članku Mari Carmen Ramirez nalazimo kritiku kustoske pozicije: „Visoko komodificirani status suvremene umjetnosti i institucija koje ju podupiru u društvima Prvog i Trećeg svijeta stavio je kustosa na uslugu elitnim publikama ili specijaliziranim grupama.”⁷² U tekstu „Gallery as a gesture” Briana O'Dohertya, pak, nalazimo

⁷² MARI CARMEN RAMIREZ, „Brokering identities. Art curators and the politics of cultural representation”, u: *Thinking about exhibitions*, (ur.) Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London, New York: Routledge, 1996., 22.: „The highly commodified status of contemporary art and institutions that support it in both First and Third World societies, in turn, have placed the curator at the service of elite audiences or specialized groups.”

objašnjenje odnosa neoavangarde 60-ih godina prema institucionalnom izlaganju: „Dok ovo može proizvesti zanimljive forme perceptivnog narcizma i kvazi-slijepoće, šezdesete su se više bavile uklanjanjem tradicionalnih granica između promatrača i promatranog, između objekta i oka.”⁷³

Na drugoj razini, kao i reprodukcija „Mona Lise”, a što i sam naziv sugerira, ova se instalacija bavi mitom o umjetničkoj ličnosti pored koje je samo djelo često padalo u drugi plan ili je bilo interpretirano kao emanacija „fascinantne” umjetničke osobnosti. Uzimajući umjesto umjetničkih djela odjevne attribute umjetnika (štap i cilindar) kao predmete koji ga metonimijski predstavljaju, Vaništa, zapravo, ironizira cijelu jednu liniju povijesti umjetnosti koja vrijednost umjetničkog djela gradi na temelju kulta umjetničke ličnosti.

Na trećoj razini, instalaciju „Beskonačni štap/U čast Manetu” jest suptilni Vaništin pokušaj da prolaznike/gledatelje suoči s njihovom prošlošću koju službena ideologija nastoji potisnuti. Za interpretaciju ovog djela važan je također i koncept konotacije. Leeuwen se poziva na Barthesa kada definira princip funkcioniranja konotacije: „Za Barthesa, vizualna denotacija je referenca na konkretne ljude, mjesta i stvari, a vizualna konotacija je referenca na apstraktne koncepte. On ove koncepte vidi ne kao individualne, subjektivne asocijacije s referentom, nego kao kulturno dijeljena značenja, kao 'kulturno prihvaćene induktore ideja’.”⁷⁴ Koje onda konotacije, koja „kulturno dijeljena znanja” nose izloženi predmeti? Ti predmeti - stolac, cilindar i štap, kao uostalom i sam Edouard Manet - u Vaništinj instalaciji konotiraju uspon građanskog društva i vjere u liberalizam kao politički i ekonomski model druge polovice 19. stoljeća. Ne smijemo zaboraviti ni samu strukturu instalacije u procesu interpretacije. Još jednom, štap i cilindar postavljeni su na stolac koji je, pak, postavljen u izlog trgovine. Za nas će u ovom smislu biti značajno Kressovo i Leeuwenovo pridavanje značenja položaju gore i dolje na unutar vizualnih tekstova. Ovako definiraju distinkciju gore/dolje: „Ako su u vizualnoj kompoziciji neki od konstitutivnih elemenata postavljeni u više dijelove, a drugi različiti elementi u niže dijelove slike, prostora ili stranice, tada je ono što je postavljeno na vrh prezentirano kao Idealno, a

⁷³ BRIAN O'DOHERTY, „Gallery as a gesture”, u: *Thinking about exhibitions* (bilj. 72), 332.: „While this can produce interesting forms of perceptual narcissism and quasi-blindness, the sixties were more concerned with eroding the traditional barricades set up between perceiver and perceived, between the object and the eye.”

⁷⁴ THEO VAN LEEUWEN (bilj. 49), 37.: „For Barthes, visual denotation is reference to concrete people, places things, and visual conotation reference to abstract concepts. He sees these concepts not as individual, subjective associations with the referent but as culturally shared meanings, 'culturally accepted inducers of ideas’.”

ono što je postavljeno na dno prezentirano je kao Realno.”⁷⁵ U kontekstu Vaništine instalacije, izlog „Studija G” je, kao temelj i okvir instalacije, u sferi realnog, dok su štap i cilindar, izdignuti na stolcu, u sferi idealnog.

Budući da je cijela instalacija postavljena u izlogu radionice i tako namijenjena najširim i najrazličitijim masama prolaznika i budući da su štap i cilindar nabavljeni od jednog običnog građanina putem oglasa, onda, uz uvažavanje svih ovih teorijskih postavki, možemo zaključiti kako Vaništa građane Zagreba suočava sa zijevom između njihove idealizirane građanske prošlosti i realnog potiskivanja te iste prošlosti ili njezinog svođenja na okvire jednog izloga.

⁷⁵ GUNTEHR KRESS, THEO VAN LEEUWEN (bilj. 50), 186.: „If, in a visual composition, some of the constituent elements are placed in the upper part, and other different elements in the lower part of the picture space or the page, then what has been placed on the top is presented as the Ideal, and what has been placed at the bottom is put forward as the Real.

4.7 Slika

U „Slici” iz 1964. godina sublimira se sav Vaništin umjetnički i politički stav. Naime, nakon što je tijekom 1964. slikao seriju monokromnih površina čijom sredinom teče ravna linija, u „Slici” je taj permanentni proces minimaliziranja fizičkog i materijalnog aspekta djela dosegao svoju konačnu točku – postao je koncept. Umjesto slike, Vaništa je naprosto dao verbalni opis slike: „Vodoravni format platna / širina 180 cm, visina 140 cm / cijela površina bijela / sredinom platna vodoravno teče srebrna linija / širina 180 cm, visina 3 cm”. Time je postupak kritike i dekonstrukcije umjetničkog jezika i umjetničkog sustava došao do svoje granice poslije koje je bilo moguće ili nastaviti s reproduciranjem istog ili se formalno vratiti klasičnom crtanju, a zapravo nastaviti s gorgonskim istraživanjem i interpretiranjem gledanja.

U eseju „Strukturalistička djelatnost” Roland Barthes tvrdi kako je cilj sve strukturalističke djelatnosti „bez obzira da li je refleksivna ili pjesnička, nanovo sačiniti „objekt” na takav način da očituje u tom novom stvaranju pravila funkcioniranja („funkcije”) tog objekta.”⁷⁶ U smislu poetskog građenja teksta, a to znači i vizualnog teksta, ovako definiran strukturalizam znači konstrukciju teksta da bi zatim on sam o sebi govorio, da bi govorom o sebi otkrivao svoje funkcije. U kasnijem eseju „Od djela do teksta” Barthes će ovu ideju „otvorenog djela” razviti još dalje: „Budući da pripada redu označitelja, Tekst na svoj način sudjeluje u društvenoj utopiji; ispred povijesti (pod pretpostavkom da se ova ne odluči za barbarstvo), Tekst ostvaruje, ako ne prozirnost društvenih odnosa, a ono barem jezičnih odnosa: Tekst je onaj prostor gdje ni jedan jezik nema vlast nad drugima, gdje jezici kolaju (držeći se kružnog smisla tog termina).”⁷⁷ Na koncu, u eseju „Smrt autora” dolazi do uklanjanja i one temeljne instance na kojoj je Tekst gradio svoju konačnu, dovršenu i savršenu božansku narav. Reći će Barthes: „Točno na taj način književnost (odsada bi bilo bolje reći *pisanje*), odbijajući da dodijeli neko „tajno” krajnje značenje, tekstu (i svijetu kao tekstu), oslobađa nešto što bismo nazvati antiteološkom djelatnošću, djelatnošću koja je zbiljski revolucionarna, budući da je odbijanje određivanja značenja, na kraju krajeva, odbijanje Boga i njegovih hipostaza – razuma, znanosti, zakona.”⁷⁸

⁷⁶ ROLAND BARTHES, „Strukturalistička djelatnost”, u: *Suvremene književne teorije*, (ur.) Miroslav Beker, Zagreb: Matica hrvatska, 1999., 192.

⁷⁷ ROLAND BARTHES, „Od djela do teksta”, u: *Suvremene književne teorije* (bilj. 76), 207.

⁷⁸ ROLAND BARTHES, „Smrt autora”, u: *Suvremene književne teorije* (bilj. 76), 200.

Uklanjanjem sebe iz „Slike” (jer ovaj tekst može napisati i bilo tko drugi, a djelo će svejedno ostati nepromijenjeno), isključenjem sebe kao originalnog autora i prepuštanjem ovim elementarnim natuknicama potrebnim za stvaranje mentalne slike djela da govore djelo, Vaništa konstruira strukturalistički otvoren tekst, tekst koji bez autora, bez neke visoke manire, samim činom govorenja otkriva svoje jezične funkcije. Tkanjem takvog vizualnog teksta, takvog umjetničkog koncepta, Vaništa, zapravo, svoje djelo oslobađa svih onih metajezika koji bi ga kodificirali i pozicija moći koje bi ga prisvojile. Tkanjem takvog teksta Vaništa ostvaruje „prozirnost jezičnih odnosa” te, na koncu, i vlastiti jezik dovodi u društveni prostor u kojemu „ni jedan jezik nema vlast nad drugima”, dakle u prostor u kojemu umjetnički, pa bio on i vlastiti, ni po čemu nije povlašten. A budući da se i kao autor povukao iz djela gradeći svakodnevnim ljudskim jezikom, možemo zaključiti da je time u djelo odbio ugraditi i sve on „hipostaze Boga” o kojima govori Barthes.

No, osim rastvaranja „Slike” kao teksta, odnosno, otvorenog prikazivanja njezine logičke i jezične strukture koju ni jedna pozicija moći ne može prisvojiti jer jednako pripada svakom gledatelju/govorniku, Vaništa ovim radom čini i nešto više – u pitanje dovodi same uvjete percepcije i perceptivne kodove. Naime, ako je mentalnu sliku nekog umjetničkog djela moguće proizvesti samo na osnovu njegova opisa, k tomu vrlo sumarna, legitimno se nameće pitanje što djelo mora sadržavati da bi bilo prepoznato kao djelo, u kojim ga se uvjetima može percipirati te na osnovu čega ga se percipira kao djelo? Pozvat ćemo se ovdje na Ecovu definiciju odnosa perceptivnih kodova i likovnih djela: „Podrobniji pregled podataka vodi nas do zaključka: ikonički znakovi reproduciraju neke od uvjeta percepcije, povezane s normalnim perceptivnim kodovima. (...) Ipak, ikonički znakovi *reproduciraju* uvjete percepcije, ali samo *neke* od njih: stoga smo ovdje suočeni s problemom nove transkripcije i selekcije.”⁷⁹ Dakle, Vaništa „Slikom” pod znak pitanja ne dovodi samo ono što se smatra „normalnim” umjetničkim djelom, nego relativizira i „normalne” uvjete percepcije, tj. pita se koje elemente stvarnosti i djela uzimamo kao relevantne za percepciju te kako ih ugrađujemo u konačnu mentalnu sliku djela.

⁷⁹ UMBERTO ECO, „Critique of the Image”, u: *Thinking Photography*, (ur.) Victor Burgin, London: MacMillan Press, 1982., 32.: „A closer inspection of data, however, leads us at once to a concession: iconic signs reproduce some of the conditions of perception, correlated with normal perceptive codes. (...) However, the iconic sign *reproduces* the conditions of perception, but only *some* of them: here we are then faced with the problem of a new transcription and selection.”

Sjetimo li se sad Ecove definicije odnosa retorike i ideologije, možemo zaključiti kako je „Slikom” Vaništa napravio dubok rez u likovnoj retorici - ne samo likovnoj retorici jugoslavenskog *umjerenog modernizma* 60-ih godina, nego i u općoj likovnoj retorici ovih prostora – čime je, zapravo, zarezao i u ukupnu umjetničku, kulturnu, pa i političku ideologiju. Ukratko, dovođenjem pod znak pitanja sami oblikovni kod likovne umjetnosti, u krizu je doveo cijeli umjetnički i kulturni diskurs i retoriku tadašnje Jugoslavije, a odmah potom i cijeli ideološki okvir jedne države. U tom trenutku, sredinom 60-ih godina, taj se rez i ta se kriza možda nisu činili toliko velikima i važnima, ali upravo iz njih je, u roku od samo par godina, potekao cijeli jedan umjetnički pravac koji će u kasnijim interpretacijama dobiti ime *nova umjetnička praksa*.

5. Zaključak

Kako, na kraju ovoga rada, sve spoznajne pravce kojima smo pošli ucrtati u jednu zajedničku intelektualnu, metodološku i interpretativnu mapu? S čime zaključiti proces interpretiranja kad je on vječno otvoren, ma koliko autor ovoga rada ulagao truda i pažnje u historiografski precizan opis konteksta, metodološki primjerenu analizu povijesnoumjetničkih izvora, relevantan izbor referenci i ma koliko pazio da u svoju interpretaciju ne unese ono što sama djela ne nude, a kontekst koji smo konstruirali (jer je i kontekst konstrukt) ne potvrđuje? Što bi, uostalom, značilo zaključiti interpretaciju djela u kojima je toliko intelekta, toliko promišljanja, toliko upisanih značenja i toliko ironije da bi već i sam autor u nekom sljedećem pokušaju interpretacije istih djela uočio njihove nove dimenzije? Možemo se, stoga, samo braniti činjenicom da je i sama interpretacija semiološki proces, da je to proces konstrukcije značenja unutar određenog intelektualnog i ideološkog okvira (shvaćenog, naravno, znatno šire od dnevnopolitičke ideologije), da taj proces ima svoja pravila i metodu, da je vođen određenim interesom i da, naposljetku, nije konačan. Budući da, dakle, interpretacija nikad nije konačna, treba je stalno kritizirati, pa, u tom smislu, možemo samo pozvati čitatelja da se odvaži na taj čin proširenja vlastitih intelektualnih horizonata.

Teorijski okvir koji globalno možda ponajbolje opisuje djelovanje Vaništinih gorogonaških djela u društvenom i kulturnom kontekstu jest pojam *relacijske estetike* koji uvodi francuski umjetnički kritičar i kustos Nicolas Bourriaud. Relacijska estetika, odnosno relacijska umjetnost, prema Bourriaudu, odbacuje pogled na umjetnost kao neovisnu, samodostatnu i privatnu simboličku praksu i umjetnost shvaća kao polje bavljenja ljudskim odnosima u društvenom kontekstu. Termin „relacijska estetika” Bourriaud temelji na svojstvu vizualnog teksta da stvara vezu (relaciju), kako između gledatelja i teksta, tako i između tekstova samih (princip intertekstualnosti), ali i, kao medij, između gledatelja. Ovako Bourriaud definira relacijsku estetiku: „Mogućnost relacijske umjetnosti (umjetnosti koja kao svoj teorijski horizont uzima realnost ljudskih interakcija i njihov socijalni kontekst, a ne tvrdnju o neovisnom i *privatnom* simboličkom prostoru), ukazuje na radikalno premještanje estetskih, kulturnih i političkih ciljeva moderne umjetnosti. (...) Jedno od virtualnih svojstava slike jest njezina moć povezivanja (fr. *reliance*)m da posudimo termin Michela Maffesolija: zastave, logi, ikone,

znakovi, svi oni proizvode empatiju i dijeljenje i svi kreiraju *vezu*.⁸⁰ Drugo važno svojstvo relacijske umjetnosti jest njezina moć da stvara društvenu raspuklinu, međuprostor izvan domašaja mehanizama moći, prostor slobode i alternativnih oblika međuljudske komunikacije. Relacijska je umjetnost, dakle, polje mogućeg u ljudskim odnosima, u odnosu prema umjetnosti, kulturi, društvu i mehanizmima društvene reprodukcije. Definiciju relacijske umjetnosti kao međuprostora Bourriaud temelji na Marxu: „Iznad njegove trgovinske prirode i semantičke vrijednosti, umjetničko djela predstavlja društveni međuprostor. Pojam međuprostora koristi Karl Marx kako bi opisao razmjenske zajednice koje izbjegavaju kapitalistički ekonomski kontekst tako što su udaljene od zakona profita: razmjena, trgovina, autarkični tipovi proizvodnje itd.”⁸¹ Smatram, stoga, da relacijska estetika, pa čak i u ovim svojim temeljnim obrisima, predstavlja prikladan teorijski model interpretacije djelovanja Vaništinih gorgonaških djela u društvenom i kulturnom kontekstu Jugoslavije s konca 50-ih i u tijeku 60-ih godina 20. stoljeća.

Jezik kojim navedena djela ostvaruju relacijske učinke jest, barem u kontekstu tadašnje jugoslavenske likovne scene, „antijezik”, a on, pak, proizlazi iz „anti” oblika umjetničkog postojanja i djelovanja grupe „Gorgona”. Pojam „antijezika” pronalazimo kod Hallidayja: „Anti-društvo je društvo smješteno unutar drugog društva kao njegova svjesna alternativa. Ono je način otpora, otpora koji može biti u formi pasivne simbioze ili aktivnog neprijateljstva, pa čak i destrukcije. Antijezik nije samo paralelan anti-društvu; on je, zapravo, generiran iz njega.”⁸² Prema Hallidayju, „antijezik” se pojavljuje ondje gdje postoji „drugi život”, odnosno, alternativni sustav vrijednosti, oblika ponašanja i identitetskih obrazaca. Međutim, kao što je „obični” jezik produkt društvenog i kulturnog konteksta, ali i sredstvo konstruiranja tog istog konteksta, tako je i „antijezik” filter kroz koji se konstruira anti-

⁸⁰ NICOLAS BOURRIAUD, *Relational Aesthetics*, Pariz: Les presses du reel, 2002., 14-15.: „The possibility of a *relational art* (an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and *private* symbolic space), points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art. (...) One of the virtual properties of the image is its power of *linkage* (Fr. *reliance*), to borrow Michel Maffesoli's term: flags, logos, icons, signs, all produce empathy and sharing, and all generate *bond*.”

⁸¹ NICOLAS BOURRIAUD (bilj. 80), 16.: „Over and above its mercantile nature and its semantic value, the work of art represents a social *interstice*. This *interstice* term was used by Karl Marx to describe trading communities that elude the capitalist economic context by being removed from the law of profit: barter, merchandising, autarkic types of production, etc.”

⁸² M. A. K. HALLIDAY (bilj. 44), 164.: „An antisociety is a society that is set up within another society as conscious alternative to it. It is a mode of resistance, resistance which may take the form either of passive symbiosis or of active hostility and even destruction. An antilanguage is not only parallel to an antisociety; it is in fact generated by it.”

društvo. No, dok je „obični” jezik sredstvo konstrukcije i socijalizacije, „antijezik” je sredstvo rekonstrukcije i resocijalizacije. Dakle, „antijezik” i anti-društvo se pojavljuju u opoziciji prema određenoj jezičnoj i društvenoj normi i egzistiraju na temelju stalne napetosti između ta dva sustava: „Prema tome, nije *distanca* ono što je značajno između dvije realnosti, nego *napetost*.”⁸³ Vaniština gorgonaška djela, ali i djela ostalih članova grupe, onako kako ih definira povijest umjetnosti, ali i kako pokazuju zaključci naše analize, predstavljaju upravo „antijezik” proizašao iz alternativnih oblika umjetničkog postojanja i djelovanja, oblika nastalih u opoziciji prema *mainstream* društvenoj, kulturnoj i umjetničkoj normi.

Sonja Briski Uzelac razlikuje dva tipa umjetničkog subjekta: „emancipatorski” i „konceptualistički”. Prvi se vodi emancipatorskom intuicijom kako bi mijenjao sebe, svoju umjetnost, ali i društvo u cijelosti. On se odlučuje za određene duhovne, moralne ili političke vrijednosti i kao aktivna individua ili član pokreta radi na njihovom ostvarenju. Konceptualistički je, pak, subjekt teorijski subjekt - on se samoinicijativno isključuje iz aktualnog svijeta umjetnosti kako bi istraživao pojam i jezik umjetnosti, status umjetničkog objekta i subjekta, sustav vrijednost i mehanizme funkcioniranja umjetničkog svijeta. Time konceptualistički subjekt postaje kritički subjekt. Josip Vaništa je upravo ovaj drugi, konceptualistički subjekt.

Njegovi gorgonaški radovi preispituju definiranje djela samo na osnovu autonomnosti njegovih formalnih kvaliteta, bez volje da se djelo u svoj svojoj cjelovitosti interpretira unutar širih kontekstualnih, ideoloških i jezičnih determinanti. U tom je smislu moguće Vaništine gorgonaške radove tumačiti kao kritiku visokomodernističkog nerazumijevanja obilježenosti djela njegovim društvom, kulturom, jezikom i autorovim osobnim interesima i stavovima. Ukratko, njegovim gorgonaškim djelom odzvanja pitanje: što bi i kakva bi trebala biti umjetnost u ovakvom kontekstu?

Povlačenje, stoga, na kulturnu marginu, u društvo prijatelja i istomišljenika, povlačenje u prostor misaone i jezične slobode, kod Vanište, kao i kod ostalih gorgonaša, možemo interpretirati kao oblik borbe da se očuva čistoća vlastite etičke pozicije i visoki intelektualni standardi jer je samo iz toga moguće razviti kritičku i nekompromitiranu umjetnost. Kasnije, nakon što je „Gorgonina”

⁸³ M. A. K. HALLIDAY (bilj. 44), 171.: „It is thus not the *distance* between the two realities but the *tension* between them that is significant.”

zvijezda gasnula, Vaništa je već bio etablirano umjetničko ime sa specifičnom javnom težinom i utjecajem. U katalogu izložbe „Ukidanje retrospektive” imamo priliku iz kratkih tekstova njegovih prijatelja iz djetinjstva, krležologa Stanka Lasića i izdavača i političara Slavka Goldsteina, doznati o Vaništinu prijateljstvu s Miroslavom Krležom, Ljubom Babićem i drugim značajnim imenima kulturne scene; od Goldsteina doznajemo o Vaništinoj ulozi u izdavanju časopisa „Erasmus” kao intelektualnog i društveno-političkog sredstva otpora režimu Franje Tuđmana; od kazališnog redatelja Georgija Para saznajemo kako je Vaništa izradio kazališne scenografije za balet „Romeo i Julija” u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu te za Ibsenovu dramu „Kad se mi mrtvi probudimo” u Dramskom kazalištu Gavella. Vaništa je do danas objavio i pet knjiga memoarsko-esejističkih zapisa u kojima govori o značajnim osobama iz privatnog i javnog života te umjetničkim, kulturnim i političkim fenomenima kojima je svjedočio, a dao je i velik broj intervjua u kojima se osvrće na svoj umjetnički rad, povijest „Gorgone”, ali i stanje likovne scene. No, sve su to teme nekog drugog rada i neke druge povijesti Josipa Vanište.

6. Literatura

Suvremene književne teorije, (ur.) Miroslav Beker, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.

Walter Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974.

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Pariz: Les presses du reel, 2002.

Thinking Photography, (ur.) Victor Burgin, London: MacMillan Press, 1982.

Ukidanje retrospektive, (ur.) Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013.

Sonja Briski Uzelac, *Viuzualni tekst. Studije iz teorije umjetnosti*, Zagreb: Centar za vizualne studije, 2008.

Jerko Denegri, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb: Horetzky, 2003.

Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991, (ur.) Dubravka Đurić, Miško Šuvaković, Cambridge: MIT Press, 2003.

Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit, 1973.

Gorgona/Protokol dostavljanja misli, (ur.) Marija Gattin, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002.

Thinking about exhibitions, (ur.) Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London, New York: Routledge, 1996.

Michael Alexander Kirkwood Halliday, *Explorations in the functions of language*, London: Edward Arnold Ltd., 1973.

Michael Alexander Kirkwood Halliday, *Language as social semiotic. The social semiotic interpretation of language and meaning*, London: Edward Arnold Ltd., 1978.

Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.-1974., (ur.) Ljiljana Kolešnik, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012.

Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London, New York: Routledge, 2006.

John L. Austin, *How to do things with words*, Cambridge: Harvard University Press, 1975., 2. izd.

Theo van Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, London, New York: Routledge, 2005.

Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.

Howard Riley, Perceptual Modes, Semiotic Codes, Social Mores: A Contribution towards a Social Semiotics of Drawing, u: *Visual Communication*, 3(3), 2004.

Josip Vaništa: vrijeme Gorgone i postgorgone, (ur.) Branka Stipančić, Zagreb: Kratis, 2007.

Summary

Sociosemiological analysis of the Josip Vaništa's gorgonesque artworks

The aim of this thesis is to investigate artworks of Josip Vaništa in his gorgonesque period (1959-1966) through the lens of sociosemiological theory .

Given that Vaništa's work developed after World War II in former Yugoslavia, the discussion begins with the historical and ideological context of his work. The later is presented as somewhat bipolar, divided between pro-Western ideology of civil and artistic freedom, and political imperative to control every aspect not just of the public life, but also the private life of citizens. In continuation, the short history of „Gorgona” group, key aspects of its artistic activity and Josip Vaništa's crucial role within the group are presented.

Next pages are dedicated to Josip Vaništa's biography, while in the third chapter critical reception of „Gorgona” and Josip Vaništa is discussed. Art historians' evaluations of his work show that they connected „Gorgona” with the neo avant-garde practices of the sixties, and that „Gorgona” had a specific position in the context of Yugoslav art. Here the thesis draws on a number of studies and shows that „Gorgona” had a strong critical and subversive character. Previous authors, however, lacked to firmly connect Gorgona with the contemporary socio-political and economic context.

In the fourth chapter some of Vaništa's artworks such as texts, first and sixth number of anti-magazine „Gorgona”, installation „Beskonačni štap/U čast Manetu” and conceptual artwork „Slika” are carefully analyzed. The thesis argues for critical and subversive potential of these works and „Gorgona” group in the socio-political and economic context of Yugoslavia. In the analysis of these works sociosemiological methods and speech analysis were used. In conclusion, the thesis argues that Josip Vaništa made a big cut in the art rhetoric in Yugoslavia and that this cut was also a form of ideology criticism.

Key words: Josip Vaništa; Gorgona; Yugoslavia; art; ideology; critic; language; sociosemiology; text; interpretation; Nena Dimitrijević; Ješa Denegri; Miško Šuvaković; Piotr Piotrowski; Michael Alexander Kirkwood Halliday; Howard Riley; Sonja Briski Uzelac; Umberto Eco.